Léonard de Vinci

Texte : Eugène Müntz

Mise en page :
Baseline Co Ltd
127-129 A Nguyen Hue
Fiditourist, 3e étage
District 1, Hô Chi Minh-Ville
Vietnam

© Parkstone Press International, New York, USA
© Confidential Concepts, worldwide, USA

Tous droits d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays.

Sauf mention contraire, le copyright des œuvres reproduites se trouve chez les photographes qui en sont les auteurs. En dépit de nos recherches, il nous a été impossible d'établir les droits d'auteur dans certains cas. En cas de réclamation, nous vous prions de bien vouloir vous adresser à la maison d'édition.

ISBN: 978-1-78160-389-5

Note de l'éditeur

Par respect pour le travail originel de l'auteur, le texte n'a pas été réactualisé dans ses propos, notamment en ce qui concerne les changements d'attribution et les datations des œuvres, qui ont été et qui sont encore parfois incertaines.

SOMMAIRE

Léonard de Vinci et l'Antiquité
p. 4-19

L'Artiste, le penseur et le savant
p. 20-105

La Chute de Ludovic Le More et ses conséquences
p. 106-191

Retour à Milan
p. 192-221

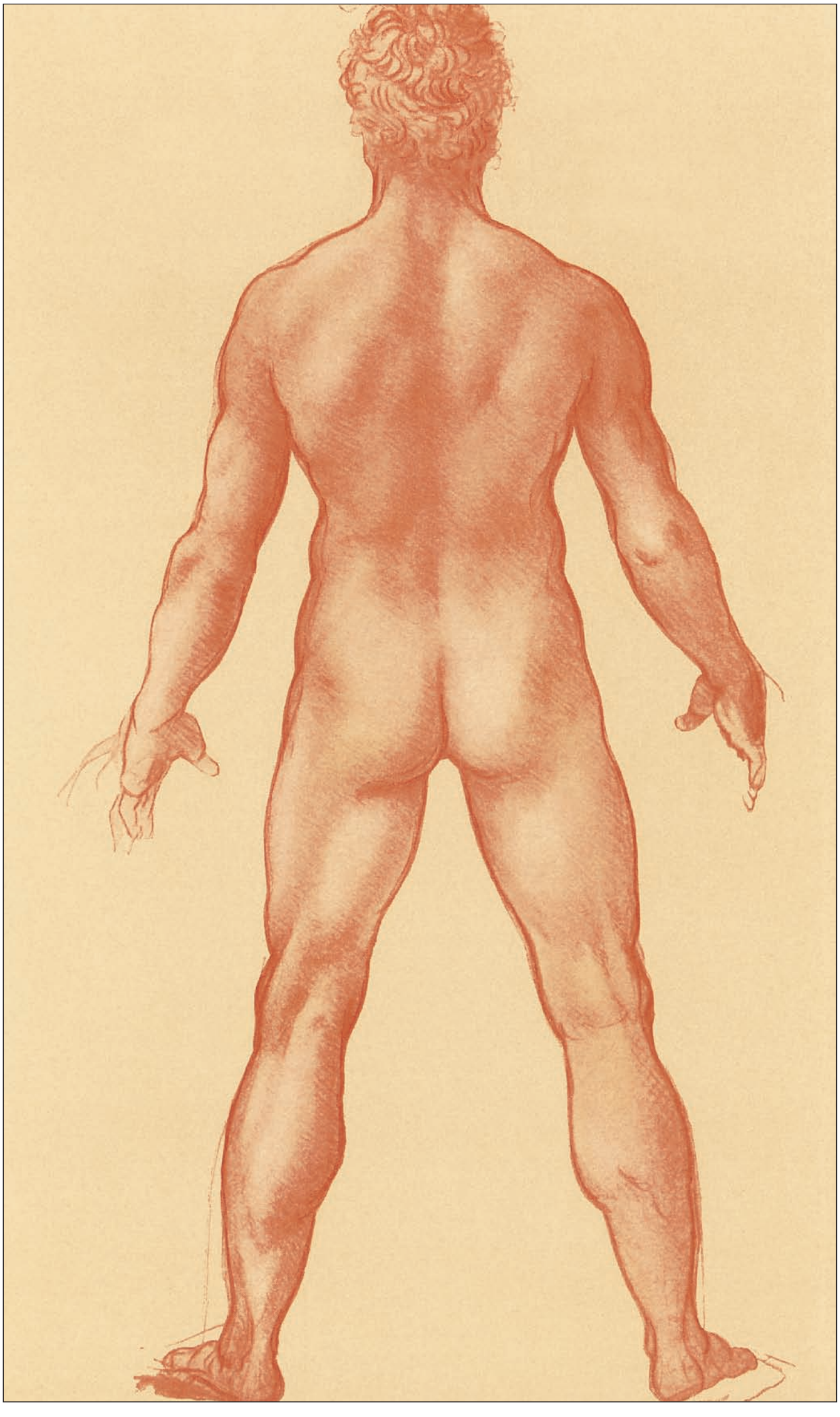
Les Derniers Jours de Léonard de Vinci au service de François Ier et sa grande influence
p. 222-249

Biographie
p. 250-251

Notes
p. 252

Liste des artistes
p. 253

Liste des illustrations
p. 254-255



Léonard de Vinci et l'Antiquité

« *L'imitatione delle cose antiche è più laudabile che quella delle moderne.* »

– Léonard de Vinci

Les débuts de Léonard de Vinci coïncident avec le dernier, avec le suprême choc entre la tradition antique, la tradition du moyen âge et l'esprit nouveau. Jusque vers le troisième tiers du XVe siècle, la peinture, abstraction faite de l'École de Padoue, ne s'était inspirée des modèles romains que pour des détails de costume ou d'ornementation. À ce moment, prenant exemple sur ses sœurs, l'architecture et la sculpture, elle s'efforça de s'assimiler les principes mêmes, l'essence, en quelque sorte, de l'art classique. On vit alors Botticelli, Ghirlandajo, et surtout Filippino Lippi s'évertuer à faire passer de toutes pièces dans leurs fresques ou leurs tableaux les enseignements que leur offraient ce peuple de statues, dont la pioche mettait chaque jour en lumière quelque représentant nouveau. Leur tentative, parfois encore des plus rudimentaires, aboutit, après quelques années, au triomphe définitif du classicisme par l'effort de Raphaël et de son École.

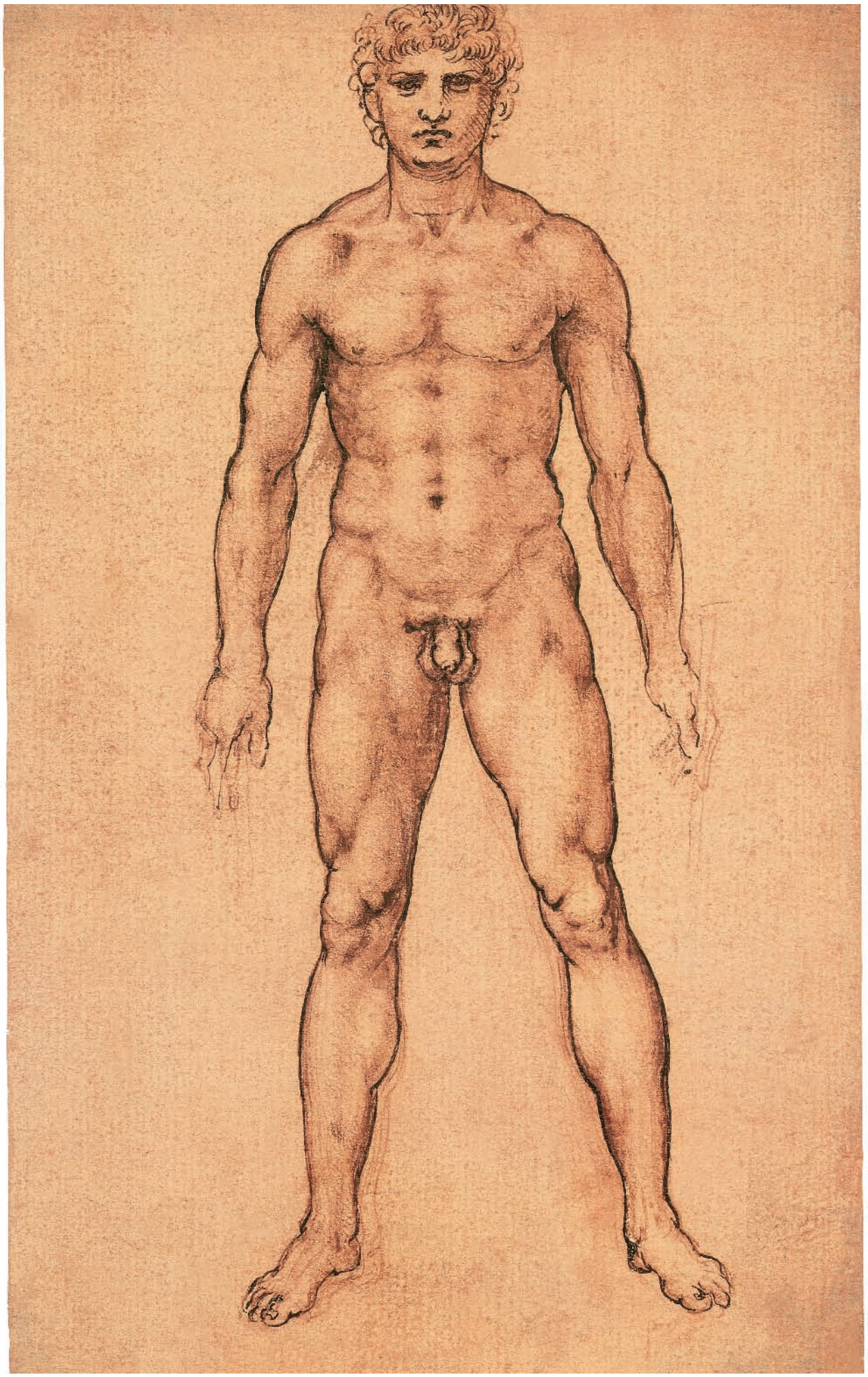
Comment Léonard comprit-il et comment mit-il à contribution ce facteur, qu'il devenait de plus en plus difficile de négliger, ce facteur qui pénétrait par tant de ramifications dans la vie intellectuelle des quattrocentistes ? Tel est le problème que je me propose d'examiner dans le présent chapitre.

À première vue, on est tenté de nier l'influence exercée sur Léonard par les modèles anciens. « Lui seul, a dit Eugène Piot, est vraiment l'artiste sans erreur. L'étude de la nature, sans préoccupation des ouvrages de l'antiquité, étude opiniâtre, poursuivie toujours et partout, avec une ténacité et une persévérance qu'il a seul possédées, lui avait révélé tous les secrets de la force dans l'art, tous les mystères de la grandeur et de la beauté physique. »

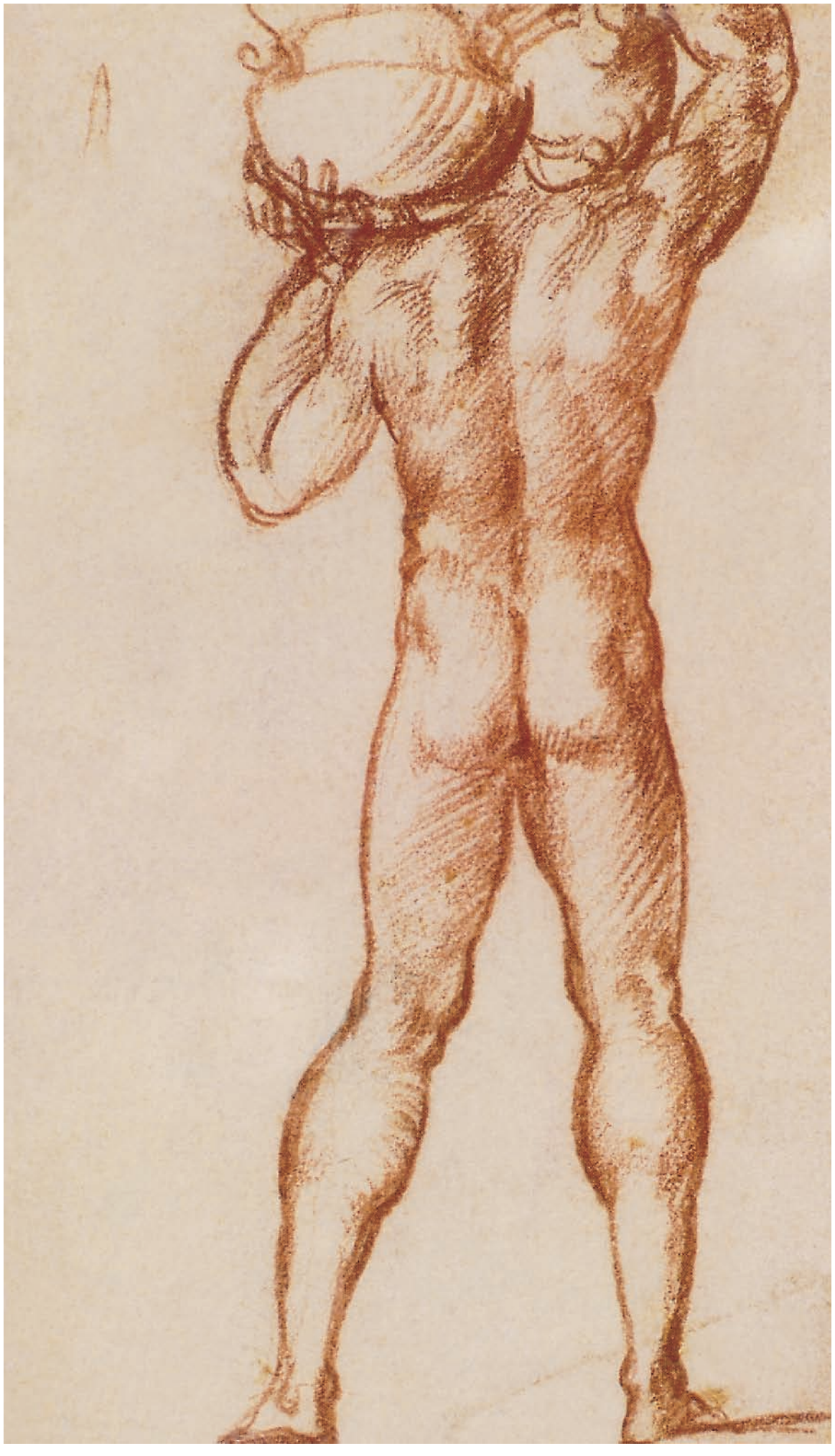
Un autre critique, mon regretté ami Antoine Springer, n'est pas moins affirmatif : « La maxime de Léonard (la nature forme le monde véritable de l'artiste et l'étude de la nature doit être recommandée, non seulement comme la meilleure, mais encore comme la seule discipline véritable), cette maxime détermine son attitude vis-à-vis de l'antique et domine le jugement qu'il porte sur le développement historique de l'art. Souvent déjà on a signalé la pénurie véritablement extraordinaire de l'influence exercée sur lui par l'antique. En effet, dans ses peintures, celui-ci ne joue qu'un rôle insignifiant ; dans ses écrits, aucun rôle. Dans sa jeunesse, l'antique lui inspira quelques sujets, lorsqu'il peignit la tête de *Méduse* entourée de serpents et dessina pour son ami Antonio Segni le *Neptune,* qui paraissait sur un char que des hippocampes entraînaient sur les vagues soulevées par la tempête et qui était entouré de toutes sortes d'animaux marins. Ce dessin ayant disparu, il nous est impossible de porter un jugement sur la mesure dans laquelle Léonard y a utilisé les formes antiques. À une époque postérieure appartiennent les tableaux de *Bacchus* et de *Léda.* Le *Bacchus,* conservé à Paris, et les divers exemplaires, différant entre eux, de la *Léda,* peuvent-ils prétendre à l'authenticité ? C'est un point sur lequel les critiques n'ont pu jusqu'ici tomber d'accord. En tout cas, dans tous ces tableaux, les têtes offrent le type spécifique créé par Léonard et ne révèlent aucune influence de l'art antique. »

Étant données l'indépendance de son esprit et sa critique incessante, il paraît évident que Léonard, pas plus dans sa jeunesse que dans son âge mûr, n'a dû consentir à accepter des formules ou des sentences toutes faites ; rien n'eût été plus contraire à ses aspirations d'artiste et à ses aspirations d'homme de science. N'a-t-il pas posé plus tard, dans le *Traité de Peinture,* cette règle inflexible : « Un peintre ne doit jamais s'attacher servilement à la manière d'un autre peintre, parce qu'il ne doit pas représenter les ouvrages des hommes, mais ceux de la nature, laquelle est d'ailleurs si abondante et si féconde en ses productions, qu'on doit plutôt recourir à elle-même qu'aux peintres, qui ne sont que ses disciples et qui donnent toujours des

1. *Étude pour Hercule et le lion de Némée*, vers 1505-1508. Fusain et pointe métallique, 28 x 19 cm. Biblioteca Reale, Turin.



2. *Étude de nu d'un homme vu de face*, vers 1503-1509.
Plume et encre, 23,6 x 14,6 cm.
Royal Library, Windsor Castle.



3. Andrea del Sarto, d'après Pollaiuolo, *Un Porteur d'eau*, vers 1513.
   Sanguine, 17,9 x 11,3 cm.
   Palais des Beaux-Arts, Lille.

4. *Doryphore,* copie romaine, d'après l'œuvre originale grecque de Polyclète, créée vers 440 av. J.-C., vers 79 av. J.-C.
   Marbre, hauteur : 200 cm.
   Museo Archeologico Nazionale, Naples.

5. Sandro Botticelli, *Deux Études de nus.*
   Musée des Offices, Florence.

idées de la nature moins belles, moins vives, et moins variées, que celles qu'elle en donne elle-même, quand elle se présente à nos yeux. »

Si, dans ce même *Traité,* Léonard a laissé une fois sans réponse la question qu'il s'est posée (vaut-il mieux dessiner d'après nature ou l'antique ?), il s'est montré infiniment plus catégorique dans un autre passage qui manque, soit dans les manuscrits originaux, soit dans la copie de la bibliothèque du Vatican, et qui ne se trouve que dans la copie faisant partie de la bibliothèque Barberini : « C'est, dit-il, un défaut ordinaire aux peintres italiens de mettre dans leurs tableaux des figures entières d'empereurs, imitées de plusieurs statues antiques, ou du moins de donner à leurs figures des airs de tête que l'on remarque dans les antiques. » (chap. XCVIII : à rapprocher du chap. CLXXXVI de l'édition Ludwig.)

Léonard avait en effet un goût trop délicat pour essayer de transporter dans un art, tel que la peinture, des effets propres à un autre art, tel que la sculpture, comme le faisait à cette époque le grand Andrea Mantegna. C'est pourquoi l'imitation des statues antiques ne lui parut pas devoir offrir de grandes ressources aux peintres. Mais ce ne sont là qu'apparences. Un examen plus approfondi de l'œuvre de Léonard nous apprend que, s'il a constamment fait preuve, vis-à-vis de l'antiquité, d'une souveraine indépendance, il n'en a pas moins connu ses modèles, ne s'en est pas moins assimilé l'esprit. Et tout d'abord, aux déclarations qui viennent d'être rapportées et dont nos adversaires pourraient s'emparer, il convient d'opposer celle-ci, dont la netteté ne laisse rien à désirer : « À supposer qu'un artiste soit placé entre l'imitation ou d'œuvres antiques ou d'œuvres modernes, il doit imiter les modèles antiques, de préférence aux modèles modernes. » (1)

Attachons-nous en premier lieu à celui des arts qui sert en quelque sorte de cadre aux autres, et leur impose ses règles d'ordonnance, de symétrie, d'éclairage : je veux dire l'architecture. Quelle a été vis-à-vis de ce « fons et principium » l'attitude du Vinci ? La réponse est aisée : Léonard n'admettait que les ordres antiques, sauf à les combiner parfois avec des dispositions de coupoles à la byzantine. Il acceptait avec non moins d'empressement l'autorité de Vitruve, qu'il cite à tout instant. Plusieurs de ses projets reproduisent ou rappellent des monuments grecs ou romains, entre autres le mausolée d'Halicarnasse ; pour le soubassement de la statue de François Sforza, il s'inspira un instant de la disposition du fort Saint-Ange à Rome.

De ces prémices découlent une série de conséquences dont l'importance n'échappera pas au lecteur.

Le fait même que Léonard accepta sans hésitation les formes de l'architecture romaine tend à prouver qu'il rendit hommage à la manière dont les anciens comprenaient et l'encadrement architectural et la disposition des figures dans cet encadrement. L'idéal de groupement qu'il poursuivit dans la statue de François Sforza, la *Sainte Cène,* la *Sainte Anne,* n'est nullement éloigné des modèles antiques. Peut-être est-ce à cette science de l'ordonnance que Léonard faisait allusion, lorsque, trop modeste, il se plaignait de ne pas égaler les anciens dans la symétrie. Un de ses contemporains, un certain Platino Piatta, ne place-t-il pas dans sa bouche cet aveu piquant :

Mirator veterum discipulusque memor
Defuit una mihi symmetria prisca, peregi
Quod potui : veniam da mihi, posteritas

Vis-à-vis des proportions et du canon de la figure humaine, Léonard se conforma, plus peut-être que de raison, aux règles posées par Vitruve. « Celui-ci, rapporte-t-il, affirme que le corps humain se décompose comme suit : quatre doigts font une palme, quatre palmes un pied, six palmes une coudée et quatre coudées ou vingt-quatre palmes équivalent à la hauteur totale de l'homme. En écartant les jambes de manière à diminuer votre hauteur d'un quatorzième, en ouvrant et en étirant les bras jusqu'à ce que vos deux médius touchent la ligne qui correspond au sommet de votre tête, sachez que le centre des extrémités des membres ainsi écartés se trouve au nombril et que l'espace compris entre les jambes forme un triangle équilatéral ».

C'est aux leçons de l'antiquité également que j'attribue le culte de Léonard pour l'étude du nu. À diverses reprises, notamment dans ses esquisses pour l'*Adoration des Mages,* il dessina ses personnages sans vêtement aucun, afin de mieux se rendre compte de la structure du corps et du jeu des mouvements. Dans la manière d'interpréter la figure humaine, Léonard ne se rencontre pas moins avec les artistes de l'antiquité. Excluant de ses compositions religieuses le portrait, aussi bien que les costumes du temps, il s'attache à nous montrer des personnages brillant d'une beauté qui leur est propre, au lieu d'emprunter leur éclat à des étoffes, à des parures. Et quelle simplification, quelle synthèse, dans ses compositions ! Avec quelle rigueur tout élément accessoire en est banni ! Prenons le costume : cette forme du réalisme touchait à peine l'artiste. Vivant dans un monde idéal, il s'inquiétait peu des modes et des us de son temps. Aussi rien n'est-il plus rare dans ses ouvrages que les souvenirs de la vie réelle, ou encore la reproduction d'un monument ou d'un paysage déterminés. À cet égard, aucun maître n'a montré moins de scrupules. L'homme, abstraction faite de son milieu historique, voilà ce qui l'intéresse par dessus tout.

Le fait de proscrire le costume contemporain, ce costume à la reproduction duquel les quattrocentistes attachaient tant de prix, n'est-il pas également une preuve de l'esprit d'abstraction et d'idéalisation, en même temps que des incessantes investigations rétrospectives familières à Léonard ? Si nous en exceptons un petit nombre de portraits, ses personnages portent généralement le costume antique : tunique, toge ou manteau ; mais ils le portent avec une telle aisance que l'on peut véritablement dire qu'aucun artiste n'a réussi, à l'instar du peintre de la *Cène* et de la *Joconde*, à renouveler, à moderniser, ce costume dans sa noble simplicité.

6. Raffaello Sanzio, dit Raphaël,
Deux Nus masculins.
Sanguine, 41 x 28 cm.
Albertina Museum, Vienne.

7. *Hercule Farnèse*, copie d'après
l'œuvre originale grecque,
Ve siècle av. J.-C.
Marbre, hauteur : 131 cm.
Museo Archeologico Nazionale,
Naples.

Dans le *Traité de Peinture*, Léonard déclare formellement qu'il faut éviter autant que possible de représenter les modes contemporaines (« fugire il più che si può gli abiti della sua età »), sauf lorsqu'il s'agit de statues funéraires. Il raconte à ce sujet que, dans son enfance, « tout le monde, vieux et jeunes, portait des vêtements aux bordures dentelées et que chacune de ces dentelures était dentelée à son tour. Les chaussures et les coiffures, les aumônières, les armes offensives, les collets, les extrémités des jupons inférieurs, les traînes des vêtements, et jusqu'à la bouche de ceux qui voulaient passer pour beaux, tout était garni de dentelures longues et pointues. Puis vint, ajoute Léonard, un autre temps où les manches commencèrent à devenir si grandes qu'elles dépassaient en dimension les vêtements eux-mêmes. Après, on fit monter les cols si haut qu'ils finirent par couvrir la tête entière. Ensuite, on les diminua de telle façon que les étoffes ne pouvaient plus être soutenues par les épaules, parce qu'elles n'arrivaient pas jusqu'à elles. Plus tard, les vêtements devinrent si longs que l'on était forcé de toujours porter les extrémités sur les bras pour ne pas marcher dessus. Ensuite, on poussa l'excès jusqu'à faire des habits qui n'allaient que jusqu'à la ceinture et jusqu'aux coudes, et qui étaient si étroits que l'on souffrait le martyre et que beaucoup éclataient sous cette gaine ; les chaussures devinrent si étroites que les doigts montaient les uns sur les autres et se recouvraient de cors ».

L'idéal, aux yeux de Léonard, c'était, pour le vieillard, un vêtement long et ample, une toge (« Che'l vecchio sia togato »), et pour l'adolescent un habit ajusté, court (« il giovane ornato d'abito »), découvert au-dessus des épaules, sauf lorsqu'il s'agissait de religieux (chap. DXXXXI). Si nous envisageons la conception d'une scène, qui se rapprochait plus des païens que Léonard ! Qui professait plus que lui le culte de la forme, l'amour de l'art pour l'art ! Qui a plus résolument célébré les splendeurs de la beauté physique, sacrifiant la composition littéraire à

8. *Discobole,* copie d'après l'œuvre originale grecque de Myron, vers 450 av. J.-C. Marbre, hauteur : 148 cm. Museo Nazionale Romano, Rome.

9. *Étude de torse*, vers 1511. Sanguine, 12 x 14,3 cm. Royal Library, Windsor Castle.

quelque visage enchanteur, à un beau morceau de nu ! À cet égard, on peut affirmer que Léonard, s'il n'a pas copié l'antique, se l'est assimilé comme pas un de ses contemporains. Il s'est rapproché des Grecs par la liberté et le mouvement admirables, quoique parfois latents, de ses figures, par je ne sais quoi de rythmé et d'inspiré. Grec, il l'est encore par son goût pour ces formes mixtes où la vigueur de l'homme s'allie à la grâce de la femme, pour ces sortes d'androgynes, qui tiennent une si grande place dans son œuvre et dont le type le plus achevé est le *Saint Jean-Baptiste* du Louvre. De là à traiter des sujets païens, il n'y avait qu'un pas : Léonard s'y risqua plus d'une fois. Il peignit une *Méduse,* un *Triomphe de Neptune,* une *Léda,* une *Pomone,* un *Bacchus.* Dans celles de ces compositions qui sont conservées, la caractéristique est irréprochable : également éloignée du pédantisme archéologique propre à certains peintres du temps, et des anachronismes chers à d'autres. Par un rare oubli de la vraisemblance et de la couleur historique, Léonard va jusqu'à proposer, dans une de ses esquisses pour une représentation du Déluge, de montrer Neptune avec le trident au milieu des eaux et Éole avec les vents. Pour représenter l'Enfer, il recommande de placer dans le Paradis de Pluton des diables sortant de douze pots, qui seraient comme les bouches de l'Enfer, avec la Mort, les Furies, des cendres, une foule d'enfants nus qui pleurent et des feux vifs de différentes couleurs. Tout cela n'est-il pas antique, que dis-je : païen !

Tout en consultant ses prédécesseurs grecs et romains, Léonard n'entendait en aucune façon se lier à leur programme. Nous en avons pour preuve la manière dont il traitait l'iconographie, l'allégorie et les branches accessoires : nul artiste n'a jamais poussé aussi loin l'indépendance ; on peut même dire qu'il a dépassé le but, car en pareille matière, sans le courant qui s'établit entre le public et l'artiste, soit que celui-ci adopte les idées traditionnelles, soit qu'il fasse des efforts pour imposer ses propres idées au public, l'entente ne saurait s'établir. C'est ce qui est arrivé à Léonard : beaucoup de ses compositions seraient inintelligibles pour nous s'il n'y avait joint un commentaire. Ne conservant qu'un petit nombre d'attributs traditionnels (la colonne pour le Courage, les trois yeux pour la Prudence, etc.), il s'efforça de créer de toutes pièces un symbolisme qui lui appartînt en propre : telles la Rigueur qui s'obstine et la Rigueur qui se soumet. Ailleurs, il propose de représenter la Renommée sous forme d'oiseau, le corps couvert de langues au lieu de plumes ; ou de placer dans les mains de l'Ingratitude un tison, emblème du bois qui nourrit le feu et qui en est la victime. Un soufflet posé sur une grille dont les flammes le consument sera la personnification de l'Ingratitude, etc.

Un des dessins de Christ Church, à Oxford, représente une femme aux seins pendants, une main levée en l'air, l'autre occupée à soutenir un vase, à cheval sur un squelette qui marche à quatre pattes. Nous eussions été embarrassés de résoudre cette énigme si le maître n'avait pris soin de nous éclairer sur ses intentions à l'aide d'une longue légende. L'Envie, tel est le monstre qu'il a voulu personnifier. « L'Envie, dit-il, est représentée, faisant d'une main un geste de mépris vers le ciel, parce que, si elle le pouvait, elle emploierait sa force contre Dieu ; son visage a un masque de bienveillance ; ses yeux sont blessés par des branches de palmier et d'olivier ; son oreille par le laurier et le myrte, pour signifier que la victoire et la vérité l'offensent. De son corps s'échappent des éclairs, pour signifier sa médisance ; fais-la maigre et sèche parce qu'elle se tourmente continuellement. Un serpent qui se gonfle ronge son cœur. Son carquois est rempli de langues, en guise de flèches, parce qu'elle se sert souvent de cette arme pour blesser. Donne-lui une peau de léopard, parce que cet animal tue par jalousie le lion en le trompant (2). Place-lui dans la main un vase plein de fleurs, de scorpions, de crapauds et d'autres animaux venimeux ; fais-la monter sur la Mort, parce que l'Envie, ne mourant jamais, ne se fatigue pas de commander. Que la bride dont elle se sert soit chargée de diverses armes, instruments de la Mort. »

Un second dessin, tracé sur le même feuillet, représente la *Lutte de l'Envie et de la Vertu.* Celle-ci, un beau jeune homme nu, enfonce d'une main dans les yeux et de l'autre dans les oreilles de son ennemie une branche de palmier et d'olivier. L'Envie, qui l'enserre à tel point que les deux corps semblent n'en faire qu'un, brandit derrière son adversaire une torche et met la main sur son carquois. Le texte suivant sert de commentaire au dessin : « aussitôt que naît la Vertu elle engendre l'Envie ; et on verra plutôt le corps sans ombre que la Vertu sans l'Envie ».

10. *Laocoon,* copie d'après un bronze fondu à Pergame, vers l'an 150 av. J.-C. Marbre, hauteur : 182 cm. Museo Pio Clementino, Vatican.

Après cet exposé, il ne me reste plus qu'à entrer dans le détail des imitations. Elles sont infiniment plus nombreuses qu'on ne le croit et corroborent, sur des points très précis, la vue d'ensemble qui vient d'être esquissée. Eu égard à la statuaire, s'il n'est pas démontré que Léonard ait mis à contribution les statues colossales de chevaux du Quirinal (le dessin de l'un de ces chevaux, conservé dans le recueil du P. Resta, à la bibliothèque Ambrosienne, ne provient certainement pas de sa main), je suis, par contre, en mesure d'établir qu'il a étudié la fameuse statue équestre en bronze de Pavie, le *Régisol* : « Di quel di Pavia si lauda più il movimento che nessun altra cosa. » M. Richter croit à un lapsus calami, et propose de lire Padoue, au lieu de lire Pavie ; le passage en question se rapportant, d'après lui, à la statue équestre de Donatello, le *Gattamelata.* Mais le doute n'est pas possible : il s'agit de la statue antique de Pavie. Ce qui confirme ma thèse, c'est que Léonard ajoute, immédiatement après la phrase que j'ai reproduite ci-dessus : que l'imitation des choses antiques est plus recommandable que celle des choses modernes.

Où, d'autre part, Léonard a-t-il trouvé le principe de ces chevaux qui se cabrent ? Dans les antiques incontestablement. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner les pierres gravées représentant la chute de Phaéton, la mort d'Hector, la mort d'Hippolyte ; par exemple, celles de la planche XIX de l'ouvrage de M. d'Arneth sur le Cabinet des antiques de Vienne. Eu égard à la peinture, à côté des réminiscences plus ou moins latentes indiquées ci-dessus, il est possible de signaler quelques imitations formelles. Dans les études pour l'*Adoration des Mages,* l'ébauche inachevée du musée des Offices, reviennent à chaque instant des attitudes qui rappellent certaines statues ou statuettes antiques célèbres : le *Faune* de Praxitèle, le *Narcisse,* en bronze, du musée de Naples. Ce sont des adolescents debout, la main appuyée sur la hanche. La même série d'études offre un personnage barbu visiblement inspiré du Silène classique. Parmi les études pour la *Sainte Cène,* un des apôtres – de profil – rappelle de la manière la plus frappante les médaillons romains du temps des Antonins, notamment ceux de Lucius Verus.

Pour les types mêmes, quoiqu'il eût pour principe de combiner sa vision intérieure avec les modèles que lui offrait la nature, le Vinci ne dédaigna pas à titre d'exception, il est vrai, de consulter les marbres antiques. Son *Saint Jean-Baptiste,* du Louvre, procède certainement de types antiques : c'est un mélange d' « Apollino », de Bacchus et d'Hermaphrodite, et cependant l'amalgame est bien léonardesque. S'il est, dans l'œuvre de Léonard, une page qui se ressente d'études d'après nature et notamment d'études sur l'anatomie du cheval, c'est assurément la *Bataille d'Anghiari,* dont un dessin de Rubens et quelques copies plus ou moins fragmentaires nous ont conservé l'épisode principal : des cavaliers luttant pour la possession d'un drapeau. Je n'avais même pas songé à diriger mes recherches de ce côté, lorsque le hasard, qui est un si grand maître, fit tomber sous mes yeux un camée offrant d'étranges analogies, pour ne pas dire plus, avec un du moins des motifs introduits par Léonard dans sa composition. Ce camée représente la *Chute de Phaéton.*

Malgré la beauté du travail, mon premier mouvement fut de le considérer comme une imitation datant de la Renaissance ; dans ce cas, le camée aurait été la copie et non pas le prototype de la *Bataille d'Anghiari.* Mais le moyen de douter de son antiquité en le trouvant gravé dans le *Trésor de Numismatique et de Glyptique* (galerie mythologique), en le voyant accepté, sans réserve aucune, par un archéologue aussi perspicace que M. Frœhner !

Le motif reproduit par le camée du musée des Offices était d'ailleurs fort populaire dans l'antiquité, quoique les représentations du mythe de Phaéton ne remontent guère au delà de l'Empire (la plupart ne datent même que du IIIe siècle de notre ère). Le cheval de gauche, qui se dresse en l'air, se trouve textuellement sur quatre sarcophages publiés par Wieseler. Celui de ces sarcophages qui offre le plus d'analogies avec la *Bataille d'Anghiari* est au musée des Offices ; jusqu'au XVIIe siècle, il avait orné les jardins des Colonna à Rome. Revenons au camée : Léonard l'a très certainement vu à Florence même, où il se trouve encore aujourd'hui. Ce qui achève de faire à cet égard la preuve, c'est la présence, parmi les joyaux mis en gage en 1496, chez Agostino Chigi, par Piero dei Medici, d'un camée représentant *Phaéton* : « Una tavola d'argiento, con cinque cammei, cioè uno con Fetonte in mezzo et le teste de imperatori da canto. » Le camée aura été popularisé dès lors à Florence par le moulage.

11. *Apollo Sauroktonos*, copie romaine d'après l'œuvre originale grecque de Praxitèle, IVe siècle av. J.-C. Marbre. Museo Pio Clementino, Vatican.

Mais il y a plus encore dans la *Bataille d'Anghiari* que la copie textuelle d'un motif déterminé : Léonard s'est inspiré du type même des chevaux gravés ou sculptés dans la *Chute de Phaéton.* Comparez ses dessins pour la statue de François Sforza à ceux pour la *Bataille d'Anghiari* : la différence est frappante ; autant les chevaux des premiers ont de netteté et de fierté dans la silhouette, autant ceux des seconds sont épais et charnus, exactement comme dans le prototype romain.

Le cheval copié par Léonard offre cette particularité que, si on le regarde dans le dessin de Rubens, qui est évidemment dans le même sens que la peinture originale, il reproduit exactement le cheval représenté à droite dans le camée, et si on le regarde dans la gravure d'Edelinck, qui est en contrepartie, il reproduit exactement le cheval représenté à gauche dans le camée.

À la même occasion, le Vinci s'avisa de demander à Pline la recette de la peinture à l'encaustique. Mal lui en prit : ayant expérimenté le procédé pour la *Bataille d'Anghiari,* il rencontra de telles difficultés et éprouva de tels mécomptes qu'il laissa là, et Pline, et l'encaustique, et, hélas ! aussi la *Bataille d'Anghiari,* qui, sans cette malencontreuse inspiration, serait probablement parvenue jusqu'à nous.

Quand on considère l'œuvre dessiné de Léonard, cet œuvre qui se chiffre par des milliers de croquis, les copies d'après l'antique semblent de prime abord peu nombreuses (ajoutons que, d'accord avec lui-même, il n'a pas copié davantage, soit ses prédécesseurs immédiats, soit ses contemporains). M. Richter, le savant éditeur des œuvres littéraires et scientifiques de Léonard, est allé jusqu'à affirmer que, parmi tant de dessins, il n'a pu trouver qu'une seule étude d'après l'antique, une statue équestre, qui semble imitée de celle de Marc-Aurèle à Rome.

En réalité, ces imitations sont relativement nombreuses.

Parmi les réminiscences plus ou moins vagues, on peut citer un buste de vieillard, drapé à la romaine, avec la main droite sortant des plis de la toge. Une sanguine de la bibliothèque de Windsor, me semble, d'autre part, reproduire le torse de Pasquin, avec un essai de restitution pour la partie inférieure du corps. Ailleurs, on voit la reproduction d'un camée contenant un génie debout à côté d'une autre figure.

Si des figures nous passons aux ornements, ici encore nous avons à relever un certain nombre d'emprunts. À supposer que le tableau de l'*Annonciation,* du musée des Offices, soit de la main du maître, nous aurions à y signaler un trépied en marbre d'une extrême richesse. Un croquis qui rappelle plus ou moins vaguement un trépied antique se trouve dans un dessin de la bibliothèque de Windsor. Dans le *Codex atlanticus,* un candélabre, fort bien rythmé et fort agréable de formes, procède certainement aussi de l'antique. Mentionnons enfin les harpies et les trophées qui devaient orner le mausolée du maréchal de Trivulce.

En résumé, ce grand artiste traita l'antiquité comme doivent la traiter ceux qui attendent d'elle un enseignement véritablement fécond, ceux qui lui demandent des leçons et non pas des formules. Il se l'assimilait par un travail calme et réfléchi, quoique intermittent, et laissait les germes se développer librement en lui comptant sur la richesse et l'indépendance de sa propre nature pour les transformer et les transfigurer, pour créer des œuvres véritablement vivantes et modernes. Je n'ai envisagé ici que les rapports de l'artiste avec l'antiquité. Que serait-ce si j'analysais l'œuvre du philosophe, du savant, de l'ingénieur ! À tout instant, il se réclame des Grecs et des Romains. Le lecteur trouvera, dans le chapitre suivant, les témoignages de ces réminiscences sans nombre.

12. *Frise d'Amazonomachie (ou combat d'Amazones),* dalle 1022, par Thimothéos, Mausolée d'Halicarnasse, Bodrum, vers 350 av. J.-C. Marbre, hauteur : 90 cm. British Museum, Londres.

L'Artiste, le penseur et le savant

« *Léonard, ce frère italien de Faust.* »

– Michelet

Dès la première heure, le peintre de la *Cène* et de la *Joconde* ravit et éblouit ses contemporains ; quatre siècles n'ont pas affaibli le prestige de ses chefs-d'œuvre. Le chercheur et le penseur ont été moins bien partagés : il a fallu les efforts de plusieurs générations d'érudits, depuis Venturi, Libri et Govi, jusqu'à MM. Uzielli, Richter, Charles Ravaisson-Mollien, Beltrami, Sabachnikoff, Piumati, pour accomplir l'œuvre de la réhabilitation.

Je me propose, à mon tour, de déterminer quelle place les lettres ont tenue chez ce génie encyclopédique. Le problème n'a pas été abordé encore, et, dussé-je arriver à un résultat négatif, je ne regretterai pas ma peine, du moment où il s'agit de lire, plus profondément qu'on ne l'a fait auparavant, dans l'âme d'un tel homme.

Pour apprécier à sa juste valeur l'œuvre écrit de Léonard, il faut, avant tout, nous pénétrer de cette conviction qu'en littérature et en philosophie, non moins qu'en science, nous avons affaire à l'autodidacte par excellence. Sur des natures aussi primesautières, l'éducation a peu de prise ; celle que l'Enfant de génie reçut dans le bourg de Vinci et, plus tard, à Florence, fut, tout permet de l'affirmer, des plus négligées. Nous possédons d'ailleurs, sur ses études premières, un témoignage offrant tous les caractères de l'authenticité : un biographe nous affirme que Léonard montrait une envie démesurée, voire désordonnée, de tout apprendre ; mais que sa curiosité n'avait d'égale que l'instabilité de ses goûts : il allait de l'arithmétique à la musique, de l'histoire naturelle aux arts du dessin, de ceux-ci aux sciences occultes, sans se lasser, et aussi sans se fixer. Les études littéraires et historiques, en tout état de cause, ne vinrent qu'au second plan.

Ici, quelle que fut sa puissance d'assimilation, le Vinci éprouva toujours de l'embarras. Nous pouvons le croire sur parole quand il se qualifie d' « illiterato, uomo senza lettere ». « Je sais bien, déclare-t-il quelque part, que, comme je ne suis pas lettré, quelque présomptueux se croira en droit de me blâmer, en disant que je suis un homme sans lettres. Race de sots ! Ne sait-elle pas que je pourrais lui répondre, comme Marius aux patriciens romains : « Ce sont ceux qui se parent des travaux d'autrui qui ne veulent pas me permettre de jouir des miens. » Ils disent que, pour ne m'être pas familiarisé avec les lettres, je ne sais pas bien rendre les sujets que je veux traiter. Ils ignorent que les sujets dont je m'occupe sont plus propres à être traités par l'expérience que par la parole. Or, l'expérience a été la maîtresse de ceux qui ont bien écrit. Et c'est ainsi que je l'invoquerai sans cesse comme ma maîtresse. »

Que de souffrances, que d'humiliations, se cachent derrière de tels aveux !

Avec une réserve qui l'honore, Léonard s'abstient de toute appréciation critique, sauf quand il s'agit de discuter une opinion scientifique. De même que, dans ses écrits sur la peinture, il ne formule qu'une seule fois un jugement sur un confrère (à propos de Botticelli), de même, lorsqu'il parle de poètes, de penseurs, d'historiens, il se borne à constater, à enregistrer. Au surplus, tout en proclamant l'utilité ou l'agrément de l'histoire, tout en déclarant que « la connaissance des temps passés et celle de la géographie sont un ornement et un aliment pour l'esprit », il se rend coupable, à chaque instant, d'étranges anachronismes. Ne parle-t-il pas quelque part « du rôle joué dans les guerres entre les Espagnols et les Anglais (!) par Archimède de Syracuse, qui demeurait à la cour d'Eclidéridès, roi des Cirodastres ! » N'attribue-t-il pas à Caton la découverte du tombeau du même Archimède, alors que le moindre écolier de son temps eût pu lui apprendre que l'honneur de cette découverte revient à Cicéron ! Or si, dans les choses de l'art, la réserve de Léonard ne procédait que de son extrême tolérance ou indifférence, dans les questions de littérature ou

13. Giorgione, *Les Trois Philosophes*, 1508-1509.
Huile sur toile, 123,5 x 144,5 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

d'histoire, elle s'expliquait par une défiance – trop justifiée – à l'égard de ses propres lumières. À quoi bon le cacher ? Malgré tous ses efforts, il ne fut jamais un grand clerc. Sa gloire est ailleurs.

Cet homme de génie, si mal à l'aise toutes les fois qu'il lui faut inventer une mise en scène, trouver une formule retentissante, inspire une immense pitié en même temps qu'une admiration sans bornes. Analyste clairvoyant et suggestif entre tous, il manquait de la netteté ou de la rapidité d'élocution qu'un entraînement savant avait rendues familières à ses concitoyens florentins : diplomates, banquiers, industriels, ingénieurs, médecins, pionniers de la pensée à n'importe quel degré.

Voilà comment, faute d'avoir passé par les écoles, faute de s'être attaqué, comme Politien, à tous les arcanes de la versification, comme Marsile Ficin, à toutes les subtilités de la philosophie platonicienne, comme Pic de la Mirandole, à tous les problèmes du connu et de l'inconnu, faute de quelques rudiments, que le plus médiocre de ses compatriotes s'était assimilés en se jouant, sur les bancs du gymnase ; voilà, dis-je, comment Léonard, esprit à l'envergure sans pareille, resta incompris de l'immense majorité de ses contemporains. Aussi bien, de quelle erreur ne s'est-il pas rendu coupable, en un siècle de rhéteurs, lorsqu'il dédaigna l'art oratoire et négligea l'amitié des sonneurs de louanges ! Ou encore, que n'était-il resté à Florence ! Que ne s'était-il fixé à Rome ! Les plus fameux humanistes se fussent empressés d'exalter son génie. Balthazar Castiglione lui eût donné la place d'honneur dans son *Courtisan* ; l'Arioste l'eût associé aux paladins de Charlemagne ; Bembo lui eût composé, avec un mélange de douleur et de volupté, l'épitaphe la plus éloquente...! Mais ces littérateurs milanais, ces familiers de Ludovic le More, ces Ligures, ces Gaulois cisalpins, étaient les esprits les plus obtus, les écrivains les plus laborieux : ils ne pouvaient rien pour la gloire de leur nouveau concitoyen. La langue qu'ils écrivaient était trop barbare pour être appréciée du reste de l'Italie.

Dans l'âge mur, Léonard s'efforça de combler les lacunes de son instruction première. Éclatant hommage rendu aux humanités ! Il s'appliqua particulièrement à l'étude du latin. Ici, en vérité, il avait tout à apprendre. Si nous en jugeons par le glossaire qu'il rédigea pour son usage personnel, vers l'âge de trente ou de quarante ans, il n'était même pas allé jusqu'aux premiers rudiments. N'éprouva-t-il pas le besoin de consigner par écrit le sens des pronoms, des adverbes, des conjonctions et des prépositions les plus élémentaires : *sed, aliquid, quid*, *instar*, *tune*, *prœter*, etc. Je m'empresse d'ajouter que ses efforts furent couronnés de succès : dans une lettre qu'il adressa, en 1507, au cardinal d'Este, nous le voyons manier avec une aisance parfaite les formules épistolaires latines. En d'autres occasions encore, il lui arriva de citer du latin : « Omne grave tendit deorsum. – Decipimur votis et tempore fallimur et mors deridet curas. – Anxia vita nihil ! » Il se familiarisa même avec le latin macaronique. Après avoir consigné sur son carnet le prêt qu'il venait de faire à son élève Salai, afin que celui-ci pût compléter la dot de sa sœur (1508), il ajouta ces réflexions mélancoliques :

(Si) non p(?)restavis (habe)bis.
Si abebis, non tamen cito.
Si tamen cito, non tamen bonum.
Et si tamen bonum, perdes amicum.

Une compilation des plus énigmatiques de Léonard est le lexique inséré dans le manuscrit de la bibliothèque Trivulce et composé, au minimum, de 7 à 8 000 mots différents, rangés sur quatre ou cinq colonnes. Parfois, on croit avoir affaire au canevas d'un dictionnaire de synonymes ; plus souvent, le lien nous échappe. En lisant ces listes, dans le sens horizontal, l'on obtient des résultats tels que ceux-ci : « belicoso, grorifichato, rifrancare, unità, imaculata, ameno, piacevole e dilettevole, stupefacto, essmarrito » ; en les lisant dans le sens vertical, les résultats que voici : « sadisfatione, intento, origine, fondamento, cierchare, trovare, intendere », etc.

14. Paolo Uccello, *Saint Georges et le dragon*, vers 1470.
Huile sur toile, 55,6 x 74,2 cm.
The National Gallery, Londres.

D'après M. de Geymüller, Léonard se serait attaqué, dans ces listes, à la philosophie même du langage. Au cours de ses lectures, il lui arrivait de noter les mots qui le frappaient ; il groupait ensuite tantôt les synonymes, tantôt les termes ayant un sens opposé ; ailleurs, il formait des séries de substantifs, d'adjectifs, ou de verbes dérivant de ces substantifs ou offrant un sens parallèle ; il s'attachait à rechercher les mots qui

15. *Étude pour la lutte avec le dragon*, vers 1480.
Plume et encre, lavis gris, 19 x 12,5 cm.
Musée du Louvre, Paris.

16. *Étude pour la lutte avec le dragon*, vers 1480.
Plume et encre, lavis gris, 19 x 12,5 cm.
Musée du Louvre, Paris.

expriment des idées découlant de celles que marque le mot initial. On ne procéderait pas autrement aujourd'hui pour composer un *Dictionnaire analogique*. Parfois aussi, il prenait pour base de ses groupements la différence de sens de mots ayant ou peu s'en faut le même son, les homonymes. Les ressemblances ou différences orthographiques aussi fixaient son attention : c'est ainsi qu'il s'est demandé d'où venait la substitution de L' à l'R, et réciproquement. La grammaire, la logique, la philologie, sont donc touchées par ces investigations, bien confuses encore, mais qui proclament, une fois de plus, l'inassouvie curiosité de son esprit.

Entre temps, le Vinci se composait une bibliothèque, dans laquelle les poètes avaient pour voisins les historiens, les philosophes, les mathématiciens ou les physiciens. De nombreux extraits ou citations témoignent de l'étendue de ses lectures. Le fameux manuscrit connu sous le titre d'*Atlantico* contient le catalogue de la petite bibliothèque formée par Léonard. Celui-ci y avait réuni trente-sept ouvrages appartenant à toutes les branches des connaissances humaines, depuis la théologie jusqu'à l'agriculture, voire la magie. Il avait en outre emprunté un certain nombre de volumes à ses amis : un Vitruve, un Marliano, *De Calculatione,* un Albert le Grand, une *Anatomie,* un Dante. Il résulte des doctes recherches du marquis d'Adda que ces différents ouvrages existaient tous dès le XVe siècle à l'état d'imprimés. Le Vinci n'eut donc, le plus souvent, qu'à s'adresser aux imprimeurs mêmes de Milan ou des environs, car c'est en Lombardie que la plupart des éditions qu'il convoitait avaient vu le jour.

On est surpris de voir l'élément littéraire tenir une si large place dans les études de Léonard ; Ovide, Dante, Pétrarque, coudoient le Pogge, Philelphe, Burchiello, Pulci ; la *Rhétorique nouvelle* a pour pendant le *Formulaire épistolaire*. La philosophie ne le cède guère à la poésie : les titres seuls des traités prouvent le large éclectisme du possesseur ; il associe Albert le Grand et le *Doctrinal* à Diogène Laërce, à Platina, à Marsile Ficin. La religion et la morale ne sont pas oubliées ; elles sont représentées par la *Bible,* les *Psaumes,* Ésope, les *Fleurs de vertu ;* de même que l'histoire a pour champions Tite-Live, Justin, la *Chronique* d'Isidore. Des traités spéciaux, – arithmétique, cosmographie, art militaire, médecine, anatomie, agriculture, – complètent cette encyclopédie.

On remarquera surtout la section consacrée à l'histoire naturelle : elle comprend les ouvrages de Pline, de Jean de Mandeville, et un *Lapidaire,* c'est-à-dire des compilations où la légende tient autant de place que la science.

Les savants italiens ont constaté que la grammaire de Léonard garde une odeur de la boutique florentine, et que son orthographe est des plus capricieuses, des plus étranges : à ses yeux, la lettre C est une sifflante, à moins qu'elle ne soit accompagnée de l'H ; il écrit donc « Chasa », « Chosa », etc. L'S, également doux, se redouble devant les consonnes (« quessto, asspirare » etc.) ; l'L remplace le R dans « Sobblietà, iplocito », etc.) et l'U dans « aldacia, laldevole », etc. Ajoutons qu'à tout instant on trouve dans ses manuscrits des conglomérats de mots faits pour être séparés. En matière de littérature aussi bien qu'en matière d'art, il est difficile d'imaginer un esprit moins synthétique. Quelle différence avec Michel-Ange, dont les saillies, les boutades, les impertinences, les sarcasmes, obtenaient tant de succès ; de Michel-Ange, qui, devant un tableau peint sans pinceaux, s'écria qu'il aurait mieux valu que l'auteur se fut servi de pinceaux et eût peint moins mal ; de Michel-Ange, qui, rencontrant le fils du peintre Francia, un jeune homme fort bien fait, lui dit que son père s'entendait mieux aux figures vivantes qu'aux figures peintes. – À Léonard, il faut des observations sans fin, une longue série d'analyses, pour formuler une idée, pour traduire un sentiment. À cet égard, on le dirait un fils du Nord, et non un de ces Florentins si réputés dès le XIIIe siècle pour la vivacité de leur esprit. Mais aussi comme ces traits, si laborieusement préparés, pénètrent profondément ! Lorsque, au prix d'un labeur infini, il est parvenu à donner de la netteté à une composition, à quelles sublimes hauteurs n'atteint-il pas ! L'*Adoration des Mages,* du musée des Offices, la *Sainte Cène,* la *Bataille d'Anghiari,* sont là pour le proclamer.

17. Vittore Carpaccio, *Saint Georges tuant le dragon*, 1516.
Huile sur toile, 180 x 226 cm.
San Giorgio Maggiore, Venise.

Ce qui manquait à Léonard du côté de l'instruction, il le compensait – et au delà – par les dons naturels. Ses contemporains s'accordent à le représenter comme le meilleur improvisateur de son temps : « il migliore dicitore di rime all' improvviso del tempo ». Les rapprochements incessants qu'il établit, dans son *Traité de Peinture,* entre les peintres et les poètes, nous le montrent également s'intéressant aux choses de la poésie.

Mais en quoi consistaient ses essais ? Étaient-ce des chants d'amour ou bien de ces boutades en honneur chez ses compatriotes florentins, si portés de tout temps à la plaisanterie ? Se réglait-il sur l'exemple de son confrère, le grand architecte Bramante, dont les sonnets, composés à la cour de Milan, font la part si large à la facétie ? C'est un mystère qu'il est impossible de percer, comme d'ailleurs tant d'autres de la vie intime de celui que Michelet a appelé le « frère italien de Faust ». Sait-on seulement si jamais femme lui inspira de l'affection ? Les cinq mille pages manuscrites qu'il nous a laissées ne contiennent pas la plus légère allusion à une passion quelconque. Ignorant toute faiblesse de cœur, le grand Vinci semble n'avoir vécu que pour l'art et pour la science. Aucune Marguerite ne se pencha sur son front impassible pour le distraire ou le consoler.

Mais revenons au poète : à peine si une demi-douzaine de ses vers se sont conservés. Parmi eux, se trouve un impromptu tellement bizarre et énigmatique que nul jusqu'ici n'a jugé à propos de le relever (3).

Cette boutade, incompréhensible au premier aspect, nous initie, je suis en mesure d'en faire la preuve, aux relations de Léonard avec le groupe de poètes de profession ou de poètes amateurs, fixés, comme lui, à la cour de Ludovic le More. L'auteur, on l'a vu, débute brusquement par la demande : pourquoi Pétrarque aimait-il si fort le laurier ? Dépourvue de sens, la considère-t-on isolément, la question s'explique sans peine si on la rapproche de

la série de compositions qui prit naissance à cette époque dans l'entourage du More. Nous savons, en effet, que Bramante, Gaspard Visconti, Bellincioni et nombre d'autres se livraient à des discussions acharnées sur les mérites respectifs de Dante et de Pétrarque. Bramante se distinguait par une admiration sans bornes pour l'auteur de la *Divine Comédie*. Léonard, sans prendre parti, se tire d'affaire par une plaisanterie qui ne brille pas précisément par l'atticisme. Longtemps l'on a fait honneur au Vinci d'un sonnet qui jouit, aujourd'hui encore, d'une certaine popularité. Ce sonnet traduit, en une forme relativement lourde et veule, une idée des plus justes, faite pour rallier les suffrages de n'importe quel philosophe, et d'ailleurs vieille comme le monde : « Que celui qui ne peut pas ce qu'il veut, veuille ce qu'il peut. » Un des biographes du maître, Rio, – l'auteur de l'*Art chrétien,* – est parti de là pour vanter le poète moraliste « familiarisé avec les conflits intérieurs et doué de qualités de style analogues à celles qui le distinguent comme peintre ». « C'est, ajoute-t-il, tout ce qu'il y a de plus précis et de plus serré pour la facture, et rien n'est plus noble ni plus sympathique que le retour personnel qu'il y fait sur lui-même. »

Malheureusement, la critique moderne a des rigueurs à nulles autres pareilles : le professeur Uzielli, qui a creusé et élucidé, avec tant de perspicacité, les problèmes se rattachant à la vie et à l'œuvre du maître, a démontré, par A plus B, il serait plus exact de dire par des arguments décisifs, développés en 85 pages, que ce

18. Vittore Carpaccio, *Saint Georges tuant le dragon*, 1502. Tempera sur toile, 141 x 360 cm. Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, Venise.

sonnet célèbre a été, en réalité, composé par un certain Antonio de Florence (d'après les uns, Antonio di Matteo, mort en 1446 ; d'après M. Uzielli, Antonio di Meglio). Le sonnet n'a donc rien de commun avec le Vinci. Tant pis : ce bon sens, s'alliant à une certaine inexpérience de la forme, personnifierait à merveille un esprit fait de sincérité et de sagacité. Après tant d'efforts, qui ont tous abouti à un résultat négatif, malgré la bonne volonté avec laquelle j'ai institué mes expériences, le lecteur sera impatient d'apprendre en quoi consiste, en fin de compte, le talent poétique de Léonard de Vinci, et de quel droit je lui donne place sur le Parnasse.

Eh bien, lisez, dans le *Traité de Peinture* (chap. LXVIII), la description du zéphyr et de l'ouragan : elle rivalise, par la hardiesse des comparaisons et par le mouvement, avec la fameuse peinture de l'orage que Virgile a tracée dans les *Géorgiques*. Comme poésie descriptive, comme rendu des paysages, ou des effets d'atmosphère et de lumière, la littérature italienne du XVIe siècle n'a rien produit de supérieur. On remarque – je le note en passant – quelques rapprochements subtils, des « concetti », qui prouvent que Léonard ne dédaignait pas de s'inspirer de Pétrarque. « L'essence divine, dit-il, contenue dans la science du peintre, fait ressembler son âme à l'âme divine, car elle lui permet de créer en toute liberté une foule d'oiseaux, de plantes, de fruits, des paysages, des campagnes, des ruines situées sur les montagnes, des sites propres à exciter chez le spectateur l'angoisse ou la terreur, ou des sites agréables, suaves et plaisants, avec des prairies en fleur, émaillées de couleurs variées. À ces prairies, le doux souffle du vent imprime de suaves ondulations, comme si l'herbe qui s'incline voulait regarder le vent qui s'enfuit. Puis ce sont les fleuves qui descendent des hautes montagnes, gonflés comme par un déluge, et qui poussent devant eux les arbres déracinés, mêlés aux rochers, aux racines, à la terre et à l'écume, chassant tout ce qui s'oppose à leurs ravages. Ailleurs, c'est la mer, dont les vagues luttent avec les vents qui la déchirent, élevant jusqu'au ciel ses ondes superbes et les laissant retomber, pour l'en accabler, sur le vent qui fouette sa base. Cependant, les ondes l'enserrent et l'emprisonnent sous elles, et lui les déchire et les divise ; il se mêle à leur écume trouble et épuise sur elle sa rage. Parfois, entraînée par les vents, l'écume s'échappe de la mer, parcourt les rives escarpées des promontoires voisins, franchit les cimes des monts et descend dans les vallées opposées ; une partie se mêle au vent et devient sa proie, une autre lui échappe et retombe en pluie dans la mer ; une autre descend comme une trombe des hauts promontoires, chassant tout ce qui s'oppose à ses ravages. Parfois, cette dernière se rencontre avec la vague qui vient en avant, se choque avec elle et jaillit jusqu'au ciel, emplissant l'air d'un brouillard d'écume ; ce brouillard, rejeté par les vents jusqu'aux bords des promontoires, engendre des nuages obscurs, qui deviennent la proie du vent, leur vainqueur. »

À l'occasion, l'artiste-poète sait aussi trouver des accents d'un haut pathétique : telle est sa description du déluge. Elle est véritablement faite pour saisir d'effroi et d'admiration et nous force, comme l'a affirmé un biographe, à évoquer le souvenir de Dante et de Shakespeare. Après avoir montré les éléments déchaînés, l'air obscur et nuageux, troublé par la violence des vents, qui soufflent en sens contraire, et épaissi par une pluie continuelle mêlée de grêle ; les branches des arbres déracinés, mêlées à d'innombrables feuilles, entraînées tantôt d'un côté, tantôt de l'autre ; puis les arbres séculaires déracinés et déchirés par la fureur des vents ; les fragments de montagnes, déchaussés par le cours des fleuves, s'écroulant ; les animaux affolés se réfugiant sur le sommet des montagnes et oubliant leur sauvagerie devant l'imminence du danger ; le poète passe au drame humain : hommes, femmes, enfants, sont entassés sur les tables, planches, lits ou barques ; ils se lamentent, pleurent, s'épouvantent de la fureur des vents ; d'autres flottent, noyés au gré des ondes ; d'autres encore disputent, aux lions, aux loups, et autres animaux féroces, les quelques abris où ils avaient pu atteindre. « Que de clameurs effrayantes, s'écrie-t-il, n'entendait-on pas, à travers l'air obscurci, au milieu des éclats du tonnerre ! Combien d'êtres humains n'eussiez-vous pas vus se boucher les oreilles pour ne pas entendre ces bruits lugubres ! D'autres se couvraient les yeux des mains pour ne pas voir le cruel carnage de leurs semblables fait par la colère de Dieu ; on voyait les vents impétueux emporter les branches des grands chênes chargés de grappes de fugitifs. Ici, c'étaient des barques renversées, les unes intactes, les autres en pièces, avec des malheureux luttant contre la mort. Là,

19. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *Saint Georges combattant le dragon*, dit *le petit Saint Georges,* 1505. Huile sur bois, 31 x 27 cm. Musée du Louvre, Paris.

des désespérés mettaient fin à leurs jours, ne pouvant supporter une telle douleur ; les uns se jetaient du haut des cimes élevées, d'autres s'étranglaient, d'autres brisaient la tête à leurs enfants ; d'autres se frappaient avec leurs propres armes, ou, tombant à genoux, se recommandaient à Dieu... »

Léonard s'est évidemment complu dans la rédaction de ce morceau, car il s' y est repris à trois fois, nous donnant d'abord un croquis succinct, puis deux descriptions beaucoup plus étendues, qui offrent entre elles de nombreuses variantes. Non moins sentie et nourrie est la description d'une bataille : la langue y est d'une souplesse extrême, à la fois ondoyante et précise. Le peintre-poète nous montre les chevaux entraînant et déchirant misérablement leur maître mort, attaché par les étriers, ensanglantant le chemin par lequel ils passent : les vaincus pâles, la bouche béante, effarés ; des ruisseaux de sang se mêlant à la poussière ; puis les épisodes les plus dramatiques, rendus avec une rare énergie d'expression. Le littérateur s'affirme avec plus de décision encore dans les *Fables* et les *Apologues*. Ces compositions, insuffisamment étudiées jusqu'ici, semblent se rattacher à quelque recueil ancien, plus ou moins populaire. Je doute fort qu'elles sortent de l'imagination même de Léonard. Cependant, malgré tous mes efforts, il m'a été impossible d'en découvrir la source, sauf pour la fable *le Rat et l'Huître*, qui se rencontre la première fois dans l'*Anthologie grecque,* ainsi que M. Paul Meyer veut bien me l'apprendre (il est possible que Léonard en ait emprunté la donnée à Francesco del Tuppo, dont l'*Ésope* parut à Aquilée en 1493), et qui fut de nouveau mise en œuvre par Alciat (Emblème) et par La Fontaine (4).

La donnée est d'ailleurs la même que chez les fabulistes classiques : comme chez Ésope et chez Phèdre, les animaux se chargent d'enseigner. Mais ce sont surtout les arbres et les plantes que Léonard met en scène et investit d'une mission moralisatrice. Dans la fable du papillon qui se brûle, le chercheur s'échauffe au souvenir de ses propres déceptions et atteint presque à l'éloquence : « Ô fausse lumière, s'écrie-t-il, combien d'autres n'as-tu pas dû tromper misérablement dans le passé, comme tu l'as fait pour moi ! Ou bien, si j'étais destiné à voir la lumière, ne devais-je pas être en état de distinguer entre le soleil et un sale lumignon ! »

Ces fables, d'ailleurs pleines de bon sens, manquent essentiellement de trait. Les penseurs aussi judicieux ou aussi profonds brillent rarement par l'esprit, du moins au sens où nous l'entendons. L'idée chez eux l'emporte sur la forme. Les fables ou les apologues empruntés au règne végétal sont à rapprocher de la flore symbolique donnée par Alciat, à la fin de ses *Emblèmes* (1531). Les différentes espèces d'arbres y sont passées en revue au point de vue de leur signification :

Le sapin sur montagne croît
Et sur l'eau utilement passe.
Ainsi assez souvent on voit
Qu'à profit on change de place.

Les principaux acteurs des *Fables* sont : le hibou et les grives, – la souris et la belette, – l'araignée et le raisin, – le singe et les petits oiseaux, – le chien et la peau de mouton, – le faucon et le canard, – le cèdre et son fruit, – le pêcher et le noyer, – le noyer et les passants, – le figuier et les passants, – le figuier et l'orme, – le laurier, le myrte et le poirier, – le châtaignier et le figuier, – le saule.

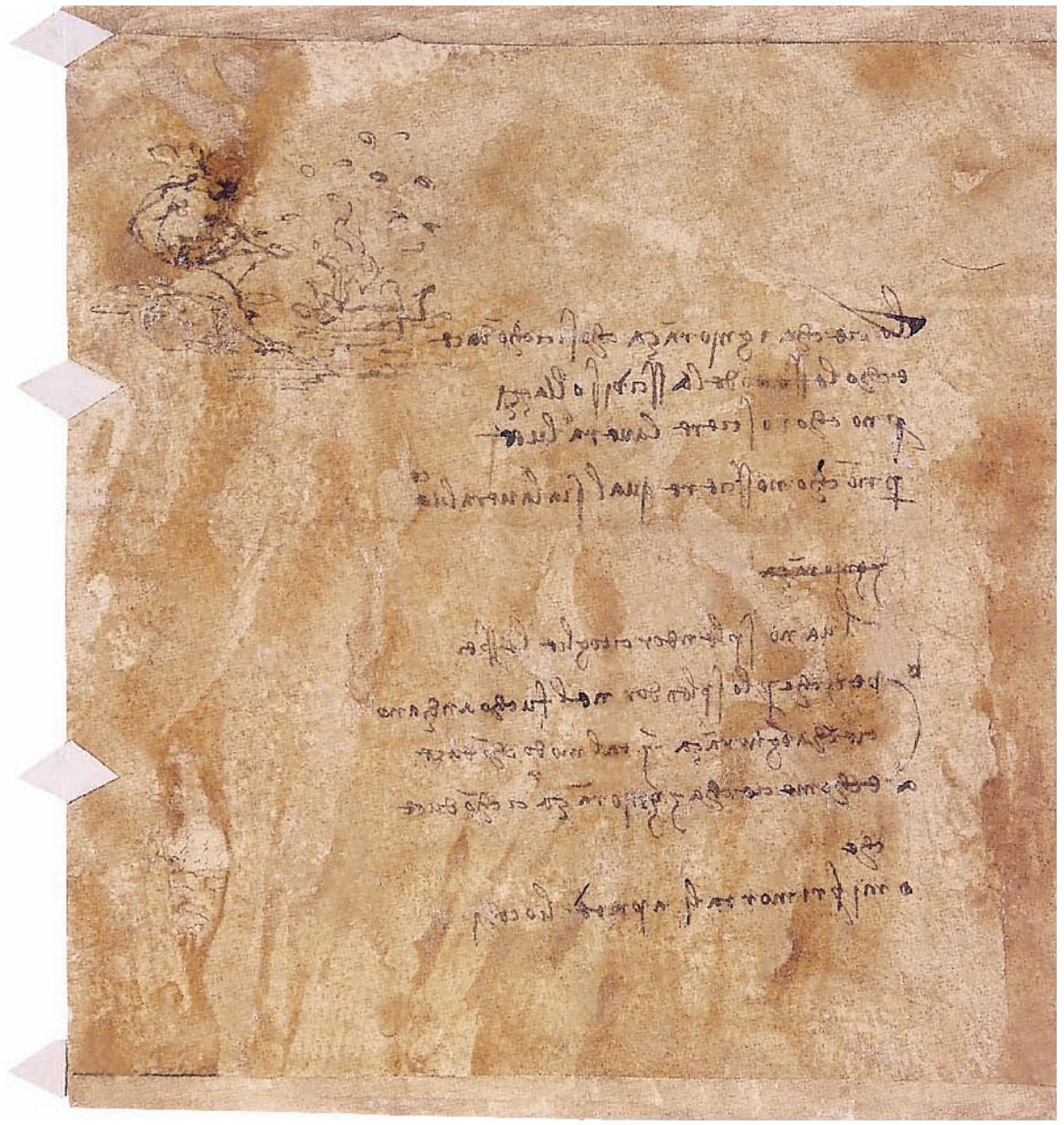
On jugera, par quelques extraits, de la nature et de la valeur de ces petites pièces : La fourmi avait trouvé un grain de mil ; celui-ci se sentant saisi, cria : « Si tu me rends le service de me laisser accomplir mon désir de renaître (de me reproduire), je te rendrai cent de mes pareils. Ainsi fut fait. – La plante se plaint du pieu sec et vieux placé à côté d'elle et des troncs vieux et secs qui l'entourent. L'un la maintient droite, les autres la préservent d'un voisinage fâcheux. – Le rasoir étant un jour sorti du manche qui lui servait de gaine et s'étant placé au soleil, vit le soleil se refléter sur son corps ; il s'enorgueillit outre mesure : ruminant cette pensée, il commença à se dire en lui-même : « Retournerai-je à la boutique dont je suis récemment sorti ? Certes, non... » S'étant caché plusieurs mois, il revint un jour au grand air et en sortant du manche il vit qu'il ressemblait à une scie rouillée... La même chose arrive aux esprits qui se vouent à l'oisiveté, au lieu de se vouer à l'exercice. À l'instar du susdit rasoir, ils perdent leur acuité, et la rouille de l'ignorance dégrade leur forme. »

Les *Prophéties,* ou plutôt les *Énigmes,* forment une des parties les plus étranges de l'œuvre littéraire de Léonard. Ce sont de ces devinettes subtiles, alambiquées, chères à la Renaissance, les dignes prototypes des *Emblèmes* qu'Alciat mit à la mode à peu d'années de là. Nous y rencontrons tour à tour des fourmis, des abeilles, des brebis, des vaches, des chèvres, des ânes, des noix, des olives, des châtaignes, des chats et des souris, etc. « On verra, dit Léonard, que la nourriture des animaux entrera à travers leur peau, sans passer par leur bouche, et sortira du côté opposé pour tomber sur le sol (Explication : les cribles). – Les ossements des morts décideront, en des mouvements rapides, de la fortune de celui qui les manie (les dés). »

Ici encore nous avons affaire à quelque recueil ancien tombé dans le domaine public. Ce qui le prouve, c'est que nous retrouvons une du moins des énigmes de Léonard dans les *Facétieuses Nuits* de son compatriote Straparole, qui publia, dès 1508, ses *Sonetti, Strambotti, Epistole et Capitoli*. Le sonnet qui termine la troisième fable de la cinquième Nuit roule précisément sur la transformation des os des morts en dés à jouer :

> ... On verra que les os
> D'aucuns morts sortiront de leur caverne obscure...
> Alors, se remuans d'un branslement dispos,
> Ils monstreront par points à mainte créature
> Le passé, le présent, et la chose future,
> Et cela qui à maints empesche le repos.

On peut juger, d'après ces quelques extraits, de l'intérêt que présentent les poèmes en prose de Léonard, ses descriptions de l'ouragan ou du déluge : à défaut de la concision toute plastique et de l'éloquence vibrante de Michel-Ange, à défaut du tour oratoire, on y trouve la richesse des images et l'art de fixer, à l'aide de paroles, des effets que seule jusqu'alors la peinture avait su rendre. Tout en eux est observé ou senti. Voilà, dans cette littérature italienne du XVIe siècle, si artificielle, si raffinée, des qualités trop rares pour n'être pas signalées ici.



20. *Homme près d'un feu et commentaires poétiques.* Plume et encre, 14 x 15,7 cm. Biblioteca Reale, Turin.

À côté du poète, il y a le moraliste et le penseur.

Dans le *Codex atlanticus* (fol. II), nous lisons, à propos d'un instrument destiné à mesurer le temps, cette maxime, qui n'est pas exempte d'amertume : « On doit exécuter cet instrument afin de diviser les heures, afin que cette vie de misères ne se passe pas inutilement, et afin que notre souvenir ne se perde pas dans l'esprit des mortels. »

« Bien plus grande que la gloire donnée aux mortels par leurs trésors est celle que leur donne la vertu (le talent). Combien d'empereurs et de princes ont disparu, dont il ne reste nul souvenir !... Si tu t'excuses, en invoquant la nécessité de nourrir tes enfants, eh bien, peu de chose leur suffit : fais en sorte que les vertus leur servent de nourriture ; ce sont là richesses fidèles, car elles ne nous quittent qu'avec la vie. Que si tu alléguais enfin la nécessité de réunir un fonds en vue de ta vieillesse, sache que cette étude ne te fera jamais défaut et ne te permettra pas de vieillir ; le réceptacle des vertus sera plein de rêves et d'illusions » (chap. LXV).

« Tout mal laisse en notre mémoire un déplaisir, sauf le mal suprême, c'est-à-dire la mort, qui supprime la mémoire en même temps que la vie. » Citons encore une comparaison ingénieuse : « Un vase peut se réparer s'il se brise avant de passer par le four ; une fois cuit, toute réparation est impossible. » Puis, partout, le plus noble spiritualisme, un spiritualisme qui s'appuie, ne l'oublions pas, sur la plus vaste enquête scientifique qu'un cerveau humain ait instituée depuis Aristote : tantôt il proclame « que notre corps est soumis au ciel et que le ciel est lui-même soumis à l'esprit » ; tantôt qu' « une chose mortelle belle passe, mais nullement une création d'art ».

Je ne pousserai pas plus loin cette analyse : il me suffira d'avoir montré quelle place les lettres tenaient dans un esprit que l'on eût pu croire absorbé, par l'art, d'un côté, par la science ou la philosophie, de l'autre. Quelque encyclopédique que fût le Léonard de Vinci que nous connaissions, il était incomplet : nous savons désormais qu'il tenta l'impossible pour étendre encore ses moyens d'expression et qu'il y réussit. Si Michel-Ange poète force notre admiration par l'énergie farouche de son style, Léonard charme par la douceur, la sérénité du sien. Son triomphe, c'est la poésie descriptive ; mais il sait également mettre dans ses maximes une éloquence familière, véritablement pénétrante.

Il y a là, si je ne m'abuse, une note nouvelle dans la littérature italienne de la Renaissance. Le lecteur m'excusera d'y avoir insisté, un peu longuement peut-être. Rien ne saurait être indifférent de ce qui touche à un homme tel que notre héros.

L'achèvement du grand ouvrage, dans lequel M. Charles Ravaisson-Mollien a transcrit, traduit et commenté la riche collection des manuscrits de Léonard de Vinci conservée en France, permet de résoudre aujourd'hui un problème qui a vivement piqué en ces derniers temps la curiosité de tous les admirateurs de ce haut et vaste génie. Il y a quelque huit ou dix ans, une partie de la presse française faisait connaître l'hypothèse de M. le Dr Richter, admettant qu'il n'était pas impossible que Léonard, à un moment donné, se fût converti au mahométisme. On juge si les âmes pieuses frémirent à cette révélation !

Essayons à notre tour, en nous servant, et des écrits de Léonard et de traits choisis dans sa vie, de déterminer quelles ont été ses convictions religieuses.

Et tout d'abord, alors même qu'il serait démontré – or c'est là précisément un des points en litige – que Léonard a rompu avec les enseignements de l'Église, il n'en demeurerait pas moins établi qu'il a été un déiste et nullement un athée ou un matérialiste.

Les doutes sur l'orthodoxie de Léonard remontent fort loin. Dès le milieu du XVIe siècle, Vasari signalait ses « Capricci nel filosafar delle cose naturali » ; il ajoutait que « l'auteur de la *Cène* en vint à une conception tellement hérétique qu'il ne se rattachait plus à n'importe quelle religion ; bref, qu'il faisait plus de cas de la qualité de philosophe que de celle de chrétien ». Après un examen approfondi, le biographe reconnut le peu de fondement de ses assertions, car il les fit disparaître de la seconde édition de son recueil, publiée en 1568.

À travers toutes les pratiques extérieures et toutes les formules de dévotion insérées aux testaments, il est malaisé de lire au fond des consciences. Je ne crains toutefois pas d'affirmer que l'impiété proprement dite était rare en ces temps (on cite celle du Pérugin, dont les Madones sont si religieuses). Les Italiens du XVIe siècle tombaient plutôt dans l'hérésie, qui est elle-même une manifestation si puissante du sentiment religieux, et nullement, comme on l'a prétendu quelquefois, une manifestation de la libre pensée. Regardons autour de Léonard : que voyons-nous ? Botticelli, le tendre et suave Botticelli, l'ami du Vinci, frôla le bûcher le jour où il prêta le secours de son pinceau à Matteo Palmieri pour traduire sa conjecture sur la nature des anges. Une autre fois,

21. *Allégorie du loup et de l'aigle*, vers 1510.
Sanguine sur papier brun-gris, 17 x 28 cm.
Royal Library, Windsor Castle.

Botticelli se permit une réplique des plus audacieuses, mais ne tarda pas à faire amende honorable et finit sa vie dans des sentiments de composition et de contrition qui édifièrent ses contemporains. Nous savons qu'un autre ami de Léonard, son condisciple Lorenzo di Credi, se signala, sa vie durant, par sa piété. Mais le niveau intellectuel de ces maîtres, qui n'étaient que peintres, rien de plus, ne saurait se comparer à l'envergure d'un Léonard.

Dans vingt passages, Léonard revient sur la grandeur, la bonté de l'Être suprême. Il prononce son nom avec émotion ; il célèbre la justice du Créateur, du « primo motore », qui n'a pas voulu qu'à aucune force manquassent les ordres et qualités de ses effets nécessaires. L'on a fort justement rapproché de cette déclaration un passage de Leibnitz : « La sagesse suprême de Dieu lui a fait choisir surtout les lois du mouvement les mieux ajustées et les plus convenables aux raisons abstraites et métaphysiques. » Ailleurs, Léonard s'écrie : « Je t'obéis, Seigneur, en premier lieu à cause de l'amour que je dois raisonnablement te porter ; en second lieu parce que tu sais abréger ou prolonger la vie humaine. » Ou encore : « Toi, ô dieu, qui nous vends tous les biens au prix du travail. »

De telles déclarations enlèvent singulièrement de portée à ce paradoxe sur l'idolâtrie, dans lequel on a cru trouver une preuve de la hardiesse des opinions philosophiques du Vinci : « Je voudrais avoir des mots qui me

22. *Allégorie de la Fortune*, vers 1478-1481. Plume, encre et pointe de métal, 16,6 x 26,5 cm. British Museum, Londres.

23. *Représentation allégorique de diverses figures féminines*, vers 1480. Plume et encre sur stylet, 22,5 x 20,2 cm. Brtitish Museum, Londres.

servissent à blâmer ceux qui approuvent que l'on adore les hommes plutôt que le soleil, ne voyant pas dans l'Univers un corps de plus grandes grandeur et vertu que celui-là, dont la lumière illumine tous les corps célestes qui se répartissent dans l'Univers. Toutes les âmes descendent de lui, parce que la chaleur qui est dans les animaux vivants vient des âmes. Il n'y a aucune autre chaleur ni lumière dans l'Univers, comme je le montrerai dans le quatrième livre, et certes ceux qui ont voulu adorer les hommes pour dieux, comme Jupiter, Saturne, Mars, et de semblables, ont fait une très grande erreur, puisqu'on voit que, quand même l'homme serait aussi grand que notre monde, il paraîtrait semblable à une minime étoile, laquelle paraît un point dans l'Univers, et qu'on voit encore ces hommes mortels putrescibles et corruptibles dans leurs sépultures. »

Pour comprendre un tel état d'esprit, plaçons-nous au point de vue de l'Italie de la Renaissance ; tenons compte de l'indolence qui portait les savants et les penseurs de ce pays, tout comme les artistes, à respecter les

Léonard de Vinci.

choses de la religion. Léonard s'incline, comme ses contemporains, devant les dogmes qu'on lui a enseignés dans son enfance : « Je laisse de côté les écritures sacrées, déclare-t-il quelque part, vu qu'elles sont la suprême vérité. » (« lascio star le lettere incoronate, perche sono somma verità »).

Mais que le hasard de ses études le force à opter contre les croyances reçues et les données qui lui fournissent ses investigations : il n'y a plus place dans son esprit que pour la vérité seule ! L'Église enseigne que le monde a été créé 5288 ans avant la naissance du Christ : or, c'est par centaines de mille ans que compte Léonard ; il admet que les atterrissements du Pô ont exigé deux mille siècles !

Ses recherches sur la géologie amenèrent en effet Léonard à toucher aux plus graves problèmes de l'histoire biblique : le déluge de Noé fut-il un déluge universel ou non ? La réponse est des plus catégoriques : « Nous lisons

dans la Bible que le déluge fut causé par quarante jours et quarante nuits de pluies continuelles, et que la masse des eaux s'éleva à dix coudées au-dessus de la montagne la plus élevée de l'univers. S'il en fut ainsi, et que la pluie fut universelle, elle a dû couvrir notre globe, qui a la forme d'une sphère. Or, la surface d'une sphère est également distante du centre dans chacune de ses parties ; il était donc impossible, la sphère de l'eau se trouvant dans cette condition, que l'eau s'écoulât, car l'eau ne s'écoule que lorsqu'elle descend. Donc comment l'eau de ce déluge si grand aurait-elle pu s'écouler, s'il est prouvé qu'elle ne pouvait pas se mouvoir ? Et si elle s'écoula, comment se mit-elle en mouvement, à moins de suivre un mouvement ascendant ? Ici donc les explications tirées de la nature font défaut. Il faut ou supposer un miracle, pour résoudre notre doute, ou déclarer que cette eau s'est évaporée par la chaleur du soleil. »

24. *Allégorie de l'État de Milan*, vers 1485-1487. Plume et encre, 20,6 x 28,3 cm. Christ Church, Oxford.

Venons-en à l'attitude de Léonard vis-à-vis du christianisme. Il est certain que, tout en respectant les traditions dans lesquelles il avait été élevé (l'histoire de la *Cène* fournit d'éloquents témoignages en faveur des convictions

religieuses du maître : ses scrupules à achever la figure du Christ ; sa conversation avec Zenale, etc.), le fondateur de l'Académie de Milan fit preuve d'une indépendance relative et attacha plus d'importance aux œuvres qu'aux dogmes.

Les *Prophéties* ou *Énigmes,* entre autres, contiennent un certain nombre d'allusions, dont quelques-unes ne sont pas exemptes d'indiscrétion : « Quels sont ceux qui, en croyant au fils, n'élèvent d'églises qu'à la mère ? » – Réponse : « Les chrétiens. » – « Que signifient les lamentations qui ont lieu dans toutes les parties de l'Europe chez de grandes nations pour la mort d'un seul homme mort en Orient ? » – Réponse : « Le deuil du vendredi saint. » – « Quels sont ceux qui, étant morts, donneront à manger, après mille ans, à beaucoup de vivants ? » – Réponse : « La religion des moines, qui vivent de saints, morts depuis longtemps. » – « Je vois de nouveau le Christ vendu et crucifié et ses saints martyrisés ? » – Réponse : « Les crucifix mis en vente. »

Un des chapitres – le LXXVII – du *Traité de Peinture* est consacré à la question de l'observation des jours de fête (5). Léonard s'y élève avec force contre les hypocrites, en même temps qu'il laisse deviner qu'à ses yeux, en matière de religion, l'esprit l'emporte sur la lettre. Écoutons sa diatribe : « Dans le nombre des sots se trouve une certaine secte, dite des hypocrites, qui s'ingénient constamment à tromper et eux et les autres, mais plus encore les autres qu'eux. En réalité, ils se trompent plus qu'ils ne trompent les autres. Je veux parler de ceux qui reprochent aux peintres de se livrer, les jours de fête, à des études sur les choses appartenant à la connaissance de la nature, et qui s'efforcent d'en acquérir la connaissance dans la mesure de leurs moyens. »

Léonard semble avoir nourri certaines préventions contre le clergé régulier. Une fois, il s'écrie : « farisei, frati santi, vol dire », pharisiens, c'est-à-dire moines. – Ailleurs, il déclare que beaucoup font trafic de tromperie par de faux miracles, dupant la sotte multitude. « Quels sont, demande-t-il dans ses *Prophéties*, les monnaies invisibles qui font triompher ceux qui les dépensent ? » Et il répond : « Les moines qui, en dépensant des paroles, reçoivent de grandes richesses et donnent le Paradis. » – Comparée à ces attaques, l'anecdote suivante est relativement sans fiel : « Un prêtre, en parcourant sa paroisse le samedi saint, aspergea d'eau bénite le tableau auquel travaillait un peintre : celui-ci en ayant demandé la raison, le prêtre lui répondit que c'était l'usage et que Dieu rendrait au centuple le bien que l'on faisait ici-bas. À peine le bénisseur sorti, le peintre vida sur lui un grand seau d'eau en lui criant : te voilà récompensé au centuple pour le bien que tu m'as fait avec ton eau bénite, avec laquelle tu m'as à moitié abîmé mes peintures. » – Comme pendant, citons le récit qu'il fait d'une plaisante vengeance de moine.

Étant données les aspirations d'un tel homme, la morale devait compter à ses yeux autant, peut-être plus, que la foi proprement dite. Les écrits de Léonard abondent effectivement en préceptes dont la simplicité n'est égalée que par l'éloquence. Dans ce domaine, nous le savons du reste par des preuves multiples, il prêchait véritablement d'exemple.

Cueillons au hasard quelques-unes de ces fleurs exquises : « Le mensonge est tellement vil que s'il disait du bien de Dieu, il enlèverait de la grâce à sa divinité ; la vérité est tellement excellente que, même en louant les moindres choses, celles-ci deviennent nobles. – L'ardeur de l'esprit chasse la luxure : « la passione dell'animo caccia

25. *Allégorie de la fidélité du Lézard*, vers 1490.
Plume et encre, 20,2 x 13,3 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.

26. *Deux Allégories de l'Envie*, vers 1490-1494. Plume et encre, 21 x 29 cm. Christ Church, Oxford.

via la lussuria ». Le mépris de Léonard pour l'argent éclate en vingt endroits : tantôt il s'écrie : « fange, or » ! Tantôt : « Ô misère humaine, de combien de choses te fais-tu esclave pour de l'argent ! »

Cependant, comme tant de natures droites, il tourna peu à peu à la misanthropie : l'amertume finit par prendre chez lui la place de la sérénité.

Il résulte des différents témoignages que je viens de rapporter et qui sont corroborés par son testament, que Léonard, sans se piquer d'une dévotion outrée et sans se mêler de discussions théologiques, se pliait docilement aux exigences du culte ; ainsi que devaient d'ailleurs le faire tous ses contemporains, sous peine de monter sur le bûcher. Mais ce qui, chez les autres, pouvait être calcul, n'était chez lui que l'effet d'une tolérance véritablement digne d'admiration, la tolérance propre aux hommes supérieurs.

Les peintures et les dessins de Léonard vont nous permettre de serrer de plus près encore le problème : ils nous montrent que, sauf dans la *Cène*, nul artiste n'en prit plus à son aise avec l'iconographie sacrée. Non content de supprimer les nimbes et autres attributs traditionnels, il représenta les acteurs de l'histoire sainte en des attitudes pleines de poésie ou de tendresse, mais qui jurent avec les mystères terribles de la religion : l'Enfant divin lutinant un agneau ou un chat, la Vierge assise sur les genoux de sa mère, et ainsi de suite. Et cependant, aux yeux des contemporains, ces peintures étaient inspirées par le sentiment religieux le plus pur, le plus profond. Dans une lettre adressée à la marquise Isabelle d'Este, un saint personnage, le frère Pietro da Nuvolaria, découvre à la *Sainte Anne* toutes sortes d'intentions symboliques. La marquise Isabelle, de son côté, rend des tableaux religieux de Léonard le témoignage qu'ils sont suaves et pieux au possible.

S'il s'était agi de tout autre artiste que du Vinci, qui fut un penseur et un homme de science pour le moins autant qu'un peintre, je n'aurais pas insisté si longuement sur ses croyances religieuses et me serais borné à répéter que le style c'est l'homme. Religieuses, les peintures de Léonard le sont en effet au plus haut point, non pas, il est vrai, dans le sens ascétique que les partisans à outrance du moyen âge prétendent reconnaître comme la seule

essence de l'art chrétien, mais dans le sens idyllique, dans ce sens que plus d'une page des Évangiles a traduit avec tant d'éloquence. C'est là aussi, somme toute, une des faces de l'art chrétien que le spectacle de l'affection maternelle et de l'affection filiale. Personne à cet égard ne peut se flatter d'avoir ému plus de mères ni charmé plus d'enfants que Léonard.

La philosophie de Léonard a été trop bien caractérisée par M. Séailles, dans un récent ouvrage, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir ici. Je me bornerai à reproduire ci-après quelques-unes des conclusions auxquelles s'est arrêté le savant professeur de la Sorbonne.

Demandons-nous d'abord si Marsile Ficin, le champion de la philosophie néo-platonicienne, a exercé quelque influence sur son compatriote. La *Theologia platonica* avait paru à Florence en 1482, ainsi avant que Léonard quittât sa ville natale pour se fixer à Milan ; elle eût donc pu peser sur la marche de son esprit. En réalité, elle semble n'y avoir tenu aucune place. Dans les douze volumes publiés par M. Charles Ravaisson-Mollien, Platon n'est cité qu'une seule fois, à propos d'un problème de géométrie ; Socrate aussi n'est mentionné qu'une seule fois, et encore M. Charles Levêque a-t-il démontré que Léonard attribue par erreur à Socrate une opinion due à Anaxagore.

Nous savons cependant que le *Timée* de Platon n'était pas inconnu au collaborateur de Léonard, Luca Pacioli ; celui-ci y puisa certaines doctrines pythagoriciennes : le parallélisme entre les corps réguliers et les éléments ; la croyance au rôle du triangle comme facteur par excellence de la formation du monde, etc.

Par contre, le nom d'Aristote revient à tout instant dans les écrits du maître. « Ce qui, chez Aristote, attire et excite Léonard », a dit M. Charles Levêque, « ce sont les ouvrages qui traitent de la physique, de l'astronomie, en un mot de la nature. S'il a connu la scolastique, le syllogisme, l'*Organum* d'Aristote, plus ou moins défiguré par le moyen âge, il n'a fait que passer devant ce côté du péripatétisme, il ne s'y est pas arrêté. Il n'a pas livré bataille à la logique : on ne le voit pas écrire comme Bacon : « Rejiciamus igitur syllogismum » on ne l'entend pas traiter de

27. *Allégorie de la Joie, de la Peine et de l'Envie*, vers 1490-1494. Plume et encre, 21 x 29 cm. Christ Church, Oxford.

28. Sandro Botticelli,
La Calomnie, 1495.
Tempera sur panneau de bois,
62 x 91 cm.
Musée des Offices, Florence.

sophistes les plus grands philosophes grecs, comme Bacon aime à le faire. À considérer son inclination pour Aristote, il est permis de soupçonner que, à côté du métaphysicien qu'il négligeait, il avait aperçu l'observateur. Nul ne doute plus aujourd'hui qu'il n'y ait eu dans Aristote un naturaliste, un physiologiste, un zoologiste, un anatomiste qui consultait directement les phénomènes physiques et les êtres vivants. »

En tant que doctrine, Léonard penche pour le spiritualisme. Il proclame que notre corps est soumis au ciel et que le ciel est soumis à l'esprit. Il n'est pas aisé toutefois de dégager un système du milieu de tant d'assertions flottantes ou contradictoires. N'essaie-t-il pas de définir l'esprit comme une puissance mêlée au corps ; car, ajoute-t-il, cet esprit ne saurait se gouverner par lui-même, ni en aucune sorte, et si tu dis qu'il se gouverne par lui-même, cela est impossible au milieu des éléments, car si l'esprit est une quantité incorporelle, cette quantité s'appelle le vide, et le vide n'existe pas dans la nature. Supposons qu'il se produise, il serait immédiatement rempli par la ruine de l'élément dans lequel il se serait produit. Donc, d'après la définition du poids qui est la suivante : « La pesanteur est une puissance accidentelle créée par un élément tiré des autres ou tenu en suspens dans un autre, elle est en rapport entre deux éléments, dont l'un contient l'autre ou cesse de le contenir. Il suit de cette définition qu'un élément, ne pesant pas lorsqu'il est plongé dans un élément de même nature, pèse dans l'élément supérieur qui est plus léger que lui, comme nous voyons que l'eau n'a ni pesanteur ni légèreté dans d'autres cas, mais si vous la placez dans l'air, alors cette eau deviendra lourde, et si vous mettiez de l'air dans l'eau, alors l'eau qui se trouverait sur cet air acquerrait de la pesanteur, laquelle pesanteur ne peut continuer à être par elle-même, d'où il résulte que sa chute est nécessaire ! Et ainsi que l'eau tombe en bas dans le lieu qui serait vide d'eau, ainsi arriverait-il de l'esprit qui se produirait d'une façon continue dans l'élément quelconque où il se trouverait, et cette cause le déterminerait nécessairement à fuir vers le ciel jusqu'à ce qu'il fût sorti de ces éléments. »

La science de Léonard – déclare M. Séailles – « n'anéantit pas l'esprit devant les choses ; dans les choses mêmes elle cherche et retrouve l'esprit. Une philosophie sans nuances ne convenait pas à son âme mobile, qui, ici encore, concilie ce qui semble s'exclure, l'analyse et la synthèse, le goût du contingent et le sens du nécessaire. – Le rapport de l'âme au corps, dans le microcosme humain, n'est-il pas, dans le cosmos, celui de la nature au grand corps qu'elle anime ? » – de Vinci remarque que le peintre est porté à faire toutes ses figures à sa ressemblance. Le corps est la première œuvre de l'âme : elle a réalisé en lui son idée de la forme humaine, il en devient pour elle le type et l'exemplaire. Traduite en langage moderne, ajoute M. Séailles, la théorie de Léonard peut se résumer en cette formule : « le mécanisme implique le dynamisme ; tout mouvement, en dernière analyse, a son principe dans l'activité spirituelle ».

29. *Allégorie au miroir*, vers 1494. Plume et encre, 10,4 x 12,4 cm. Musée du Louvre, Paris.

30. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *Feuille d'études*, 1514. Plume et lavis brun, traces de pierre noire, 26,4 x 34,5 cm. Musée des Offices, Florence.

Ailleurs, après avoir déclaré que les sens sont terrestres et que la raison est indépendante d'eux, Léonard proclame que toutes nos connaissances viennent des sens, reproduisant ainsi la maxime des stoïciens : « nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu ».

Cette classification des sens est des plus curieuses. En premier lieu, d'après Léonard, vient la vue, qui reçoit les impressions sous forme de lignes droites dessinant une pyramide et qui peut se rendre immédiatement compte de la cause et de la provenance des impressions. Vient ensuite l'ouïe, qui se trompe souvent sur la provenance et

ANDREAS · SARTVS
FLORENTINVS · SEPNXIT
M·D·X·V·III

l'éloignement des sons (exemple l'écho). L'odorat a encore moins de certitude. Enfin, le goût et le toucher ont besoin, pour exercer leurs fonctions, du contact matériel. (*Traité de Peinture*, chap. II.)

À l'occasion, le peintre philosophe se livre à des considérations, de tout point transcendantes, sur le temps, le passé et l'avenir. Kant n'eût pas mieux raisonné.

Dans sa conception de la nature, enfin, Léonard est l'esprit le plus sain qui ait jamais existé : chez lui nulle trace de pessimisme ; il essaie de comprendre l'œuvre du demiourgos et s'efforce de l'admirer. Tout au plus s'il lui arrive une fois de constater que, chez beaucoup d'animaux, la nature a été plutôt une cruelle marâtre qu'une mère ; mais vite il ajoute : « Chez quelques-uns, elle a été non une marâtre, mais une mère pleine de pitié. »

L'on reproche à notre siècle de trop regarder en arrière toutes les fois qu'il s'agit d'art : ne serait-on pas plutôt dans le vrai en constatant que, en matière de science, il n'a pas suffisamment souci du passé ! À peine si l'œuvre des grands inventeurs tente de loin en loin la curiosité de quelque chercheur ; nous en sommes réduits aux vulgarisations si hâtives – pour ne pas dire plus – de Louis Figuier, là où il faudrait l'intervention d'hommes du métier. L'un de ceux-ci – M. Berthelot – a cependant montré, en ces toutes dernières années (et avec quelle supériorité !), que les études rétrospectives ne nuisent nullement à l'originalité et qu'il est facile de rendre justice aux efforts des devanciers, tout en frayant à la science des voies nouvelles. Ce ne sera pas une des moins fécondes leçons que nous aura données l'illustre historien de l'alchimie.

L'indifférence du monde savant – en dehors d'exceptions trop peu nombreuses, telles que celle à laquelle je viens de faire allusion – s'explique, si elle ne s'excuse pas : les découvertes du temps jadis sont-elles autre chose que les premiers échelons du monument dont notre génération se flatte de couronner le faite ! Combien les poètes et les artistes sont heureux en comparaison des inventeurs ! Leurs chefs-d'œuvre continuent à resplendir d'une éternelle jeunesse ; loin de les surpasser, tout au plus si nous parvenons parfois à les égaler. Le génie le plus suggestif et le plus complet qui se dresse sur le seuil de l'ère nouvelle en a fait la douloureuse expérience : en lui la postérité a porté aux nues l'artiste et laissé dans l'ombre, ou peu s'en faut, l'homme de science !

Et cependant la gloire de notre grand Léonard a ceci de particulier qu'elle ne saurait porter ombrage à n'importe quel savant de nos jours. Si l'étude de ses manuscrits permet de reculer de deux, parfois même de trois ou quatre siècles, la date de tant de découvertes capitales, les droits de ses successeurs n'en restent pas moins intacts. Je m'explique : les manuscrits du maître étant restés inédits jusqu'à ces dernières années, chacune des lois qu'il a établies ou devinées a dû être trouvée une seconde fois. Quelque flatteuses qu'aient été pour sa mémoire ces confirmations spontanées, dont la plupart se sont produites si longtemps après sa mort, l'antériorité de ses titres ne diminue en rien le mérite de ses successeurs : ils sont arrivés aux mêmes résultats par des voies différentes et n'ont pas à compter avec lui, du moment où il avait négligé de prendre date.

L'existence des grands poètes ou des grands artistes n'a que rarement été semée de roses ; mais celle des grands inventeurs tient presque invariablement du martyre : prononcer les noms de Roger Bacon et de Raymond Lulle, de Ramus, de Michel Servet et de Bernard Palissy, de Galilée et de Denis Papin, pour ne point parler d'Archimède, de Christophe Colomb, et de tant d'autres, c'est rappeler la rage des bourreaux et les souffrances des victimes. Comme si ce n'était pas assez de la haine des hommes, les éléments mêmes ont plus d'une fois conspiré contre eux. Le Vinci n'a pas échappé à la loi commune ; mais, n'ayant pas divulgué ses secrets, il a connu moins d'épreuves et en a été quitte pour s'expatrier dans la vieillesse, dure extrémité, quelque doré qu'ait été son exil.

Lui, du moins, n'a pas le droit de se plaindre. Une justice immanente réside dans les choses de la science, plus encore que dans celles de la vie. Il est naturel, il est équitable, que les contemporains n'aient pas témoigné leur gratitude à celui qui gardait pour lui tant d'aperçus lumineux, tant de découvertes transcendantes. Léonard ne travaillait que pour sa satisfaction personnelle : pourquoi ceux qu'il dédaignait lui eussent-ils su gré de son indifférence à leur égard ? Tout au plus s'il appartient à la postérité d'acquitter les dettes contractées vis-à-vis de la science pure.

31. Andrea del Sarto, *La Charité*, 1518. Huile sur toile, 185 x 137 cm. Musée du Louvre, Paris.

Et puis, cette manière de comprendre l'existence ne méritait-elle pas un blâme ? Léonard se persuadait-il qu'il vivrait éternellement ? Sexagénaire déjà, il n'avait pris aucune précaution pour la publication de ses travaux. Il a expié cruellement son incurie. L'énergie du caractère n'était évidemment pas chez lui à la hauteur de l'esprit. Ne nous étonnons pas si le XIXe siècle seulement a commencé à rendre justice à l'homme de génie qui a entrevu tout un monde de lois capitales.

L'alliance de la science et de l'art n'était pas un phénomène nouveau en Italie : les esprits, rompus à tous les exercices par l'incomparable gymnastique de l'éducation classique – n'en déplaise à M. Jules Lemaître – abordaient, sans s'exposer à trop d'échecs, des tâches fort variées. En s'attaquant à ce domaine, le peintre de la *Cène* et le sculpteur de la statue de François Sforza pouvait s'autoriser de l'exemple de plusieurs artistes italiens célèbres. Brunellesco avait cultivé avec ardeur les mathématiques ; Piero della Francesca, la géométrie ; Alberti avait composé les *Ludi matematici* et inventé un moyen de mesurer la profondeur de la mer, dans les endroits où la sonde ne peut arriver ; il s'était également occupé « de motibus ponderis ». De même, parmi les contemporains de Léonard, Andrea Sansovino étudia la cosmographie, Peruzzi les mathématiques et l'astrologie.

L'idée de rédiger et de livrer à la publicité des traités sur les arts n'était pas nouvelle, elle non plus. L'*Architecture* d'Alberti n'avait-elle pas vu le jour dès 1485, le *De Sculptura* de Gaurico en 1504, la *Divina Proportione* de Pacioli en 1509, le *Vitruve* de Fra Giocondo en 1511 !

Une vocation scientifique si prononcée a-t-elle favorisé ou contrarié l'œuvre de l'artiste ? On se plaît à citer Léonard comme exemple de ce que peut l'union de l'art et de la science. En lui, affirme-t-on, le génie créateur a reçu une nouvelle impulsion grâce aux minuties de l'analyse ; le raisonnement a fortifié les visions de l'imagination ou les élans du cœur. Est-ce bien vrai ? Gêné par ce besoin perpétuel d'investigation, Léonard s'est senti troublé à tout instant dans son inspiration. Personne n'a tâtonné autant que lui ; personne n'a laissé tant d'œuvres inachevées. Et ces œuvres mêmes, ces rares chefs-d'œuvre, combien en est-il, à l'exception de la *Sainte Cène*, qui traduisent une idée complète, une idée forte, généreuse, véritablement concrète, à la façon des créations de Raphaël ? Ce sont des portraits (et en buste seulement) tout au plus des *Saintes Familles*, un bout de paysage, des fragments admirables, bien propres à démontrer que si l'application scientifique avait fini par développer en Léonard le culte le plus exquis de la forme, elle lui avait en revanche enlevé la faculté de concevoir des vues d'ensemble, à la fois pittoresques et littéraires, et le privilège de les livrer à l'admiration du public toutes chaudes encore, toutes vibrantes de l'inspiration première. C'est cette tendance scientifique également qui lui a fait rechercher la solution des lois du clair-obscur, les tonalités brunes, au détriment peut-être de la magnificence de la couleur, telle qu'elle s'incarnait dans les Vénitiens.

En me résumant, je dirai qu'il a fallu toute la supériorité du génie de Léonard pour concilier des données aussi opposées que l'art et la science. Cette fusion, il ne l'a réalisée qu'incomplètement, et tout autre y aurait échoué.

Avant de caractériser la manière de travailler de Léonard et de nous attacher à quelques-unes de ses conquêtes, – les énumérer toutes serait chimérique, – il est indispensable que nous recherchions comment il s'est initié à ces études, et comment il est parvenu à dominer, à un degré si éminent, le champ sans limites des sciences mathématiques, physiques et naturelles.

l'Enfant, on l'a vu, était doué d'une façon peu commune pour les sciences exactes. Son entrée dans l'atelier de Verrocchio ne put que le confirmer dans ces goûts, qui alternaient avec une irrésistible vocation artistique. Ne savons-nous pas que Verrocchio cultivait avec passion la perspective et la géométrie ? Mais, en dépit des indications ou des encouragements qu'un tel maître put donner à un tel disciple, celui-ci fut avant tout le fils de ses œuvres. Est-il même bien certain qu'il se soit livré assidûment dès lors à des expériences scientifiques ? Le milieu florentin, si ardent, si affiné, pour les choses de la littérature et de l'art, n'avait pas atteint à une virtuosité égale dans le domaine des sciences positives. Fidèles à la doctrine de Platon, préconisée par les Médicis et rajeunie par leur protégé Marsile Ficin, les Florentins recherchaient la beauté plus que la vérité ; alors même qu'ils s'attaquaient à celle-ci, ils préféraient les lois absolues, telles

32. Peintre toscan, *Madone à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et deux anges*, première décennie du XVIe siècle.
Tempera sur bois, 155 x 122 cm.
Palazzo Mozzi-Bardini, Florence.

33. Anonyme, *Madone à l'Enfant*, vers 1510-1515.
Huile sur bois, 24,2 x 17,3 cm.
Musée des Offices, Florence.

34. Andrea della Robbia, *La Madone des tailleurs de pierre*, 1475-1480.
Terre cuite émaillée, 134 x 96 cm.
Museo Nazionale del Bargello, Florence.

qu'en offrent les mathématiques, aux solutions relatives, formant le fond des sciences naturelles. C'étaient l'arithmétique, la perspective, l'astronomie, qui passionnaient, outre Verrocchio, Léon-Baptiste Alberti, Piero della Francesca, ou encore Toscanelli, le précurseur de Christophe Colomb.

Alberti est bien le représentant de ces tendances : il excelle dans les sciences exactes, invente, à titre de divertissement, les machines les plus ingénieuses, mais se dérobe quand il s'agit de sciences naturelles. Qu'on ne m'objecte pas le développement pris à Florence par les études anatomiques : leurs adeptes étaient des sculpteurs ou des peintres, non des savants de profession ; l'exégèse scientifique n'avait rien à voir avec leurs dissections. Bien plus, c'est dans la Haute Italie, à Venise, que parurent les premiers manuels d'anatomie, celui d'Al. Benedetti (Pavie, 1478) et le *Fasciculus Medicinœ* de Ketham.

À cette époque, comme antérieurement, comme depuis, Florence triomphait par sa critique incessante, qui dégénérait trop souvent en raillerie et en scepticisme, par son labeur acharné et méthodique ; il lui manquait la candeur, les illusions – j'allais dire les hallucinations – de la jeunesse, ses audaces. L'imagination et le sentiment n'y venaient qu'au second rang ; or, quoi que l'on dise, sans un je ne sais quoi de fébrile et de morbide, les hommes de science eux-mêmes chercheraient vainement les intuitions grâce auxquelles ils franchissent d'un bond des distances que la raison mettrait des siècles à parcourir. De même que l'École de peinture florentine est avant tout une École de dessinateurs, de même la science florentine, sans en excepter le grand Galilée, brille avant tout par la rigueur de l'observation, la sagesse des déductions. Mais, telle fut, jusqu'en plein XVIIe siècle, la vitalité intellectuelle de l'Italie, que, le mouvement arrêté ou ralenti dans une province, une autre province prenait son essor. On vit ainsi surgir, sur un sol en apparence épuisé, l'École philosophique de Naples avec des représentants de la valeur de Telesio, de Giordano Bruno, de Campanella, de Vanini.

Vis-à-vis de Léonard, ce fut la Haute Italie qui joua le rôle de levain : nul doute que ce ne soit le contact des Milanais qui développa sa vocation scientifique. Ses nouveaux concitoyens n'avaient ni la culture des Florentins, ni leurs aspirations spiritualistes ; que dis-je, ils sacrifiaient aux doctrines diamétralement opposées ; en regard de l'autel de Platon, ils dressaient celui d'Aristote et de ses interprètes arabes, Avicenne et Averroès. Au XVIe siècle encore, ces chefs d'école comptaient de nombreux exégètes dans les chaires et universités de Pavie, de Padoue et de Bologne, comme l'a surabondamment démontré Ernest Renan dans son beau livre sur Averroès et l'averroïsme. Ce furent là, si je ne m'abuse, les vrais initiateurs de Léonard. Ils lui apprirent à observer et non plus seulement à réfléchir ; ils firent alterner chez lui le goût des expériences avec celui des conceptions abstraites. Leur disciple, un disciple bien indépendant, invoque à tout instant leur témoignage, sauf à le réfuter quand il lui semble entaché d'erreur.

En matière de sciences exactes, l'antiquité classique ne fut pas, en effet, l'unique source de progrès. Toute une partie, et non la moins importante, des mathématiques, la numération au moyen des chiffres arabes ou plus exactement des chiffres indiens (car les Arabes n'ont fait que copier les Hindous), ne devait rien aux Grecs. Ce fut d'ailleurs un Italien, Leonardo Pisano, surnommé Fibonacci, le plus grand mathématicien du moyen âge, qui eut le

mérite de répandre ces chiffres par son *Liber Abaci*, publié en 1202. D'autre part, la conception cosmographique de Ptolémée pesait lourdement sur la science italienne et paralysait tout progrès. Ce fut un étranger, au surplus élève des universités italiennes, Copernic, qui secoua enfin le joug.

Mais si les Italiens se mirent si facilement à la tête de la civilisation, ne fut-ce pas grâce aux innombrables éléments antiques qu'ils avaient conservés, tandis qu'ailleurs le flot de la barbarie avait tout balayé ?

En outre, n'est-ce pas commettre un anachronisme que de placer le début de la Renaissance au XVe siècle, au temps où se développa la désolante école des philologues, alors qu'elle s'affirma en réalité cent ans plus tôt, avec Pétrarque ?

N'eût-il réussi, en s'établissant dans la Haute Italie, qu'à élargir l'horizon florentin, que Léonard n'eût pas eu à regretter d'y avoir cherché fortune. Mais ce fonds milanais ou lombard, d'apparence lourde, offrait d'autres avantages ; il était riche de volonté, d'esprit de suite, de vie latente. Je suis en mesure de démontrer, sur un point spécial, combien le Vinci lui a dû d'inspirations ou de leçons : jusqu'à ces dernières années, on inscrivait à son actif tous les progrès réalisés dans l'hydraulique et, peu s'en faut, l'invention même des canaux ; or, voici qu'un savant ingénieur et architecte milanais, M. Beltrami, vient de prouver que, dès le XIIe siècle, les Lombards avaient fait dériver le Tessin, en vue de l'irrigation, peut-être même de la navigation.

À partir de ce moment, les entreprises de ce genre se multiplient ; un vaste réseau de canaux sillonne ces plaines si fertiles ; bref, au moment où Léonard parut à Milan, c'est-à-dire après 1480, loin d'avoir à créer de toutes pièces la théorie et l'application, il n'eut qu'à continuer les travaux de ses prédécesseurs, sauf, cela va de soi quand il s'agit d'une organisation aussi privilégiée, à les renouveler dans le détail et à y ajouter tout un monde de perfectionnements.

Ici, comme en tant d'autres manifestations, apparaît l'esprit de doute et d'initiative, le ferment réaliste, pour l'appeler par son nom, qui est intervenu à côté de la Tradition classique, comme le principal facteur de la Renaissance. Grâce à lui, mais grâce aussi aux aptitudes exceptionnelles du Vinci, ce grand renouvellement de la pensée humaine s'est étendu à la science aussi bien qu'à la poésie et à l'art.

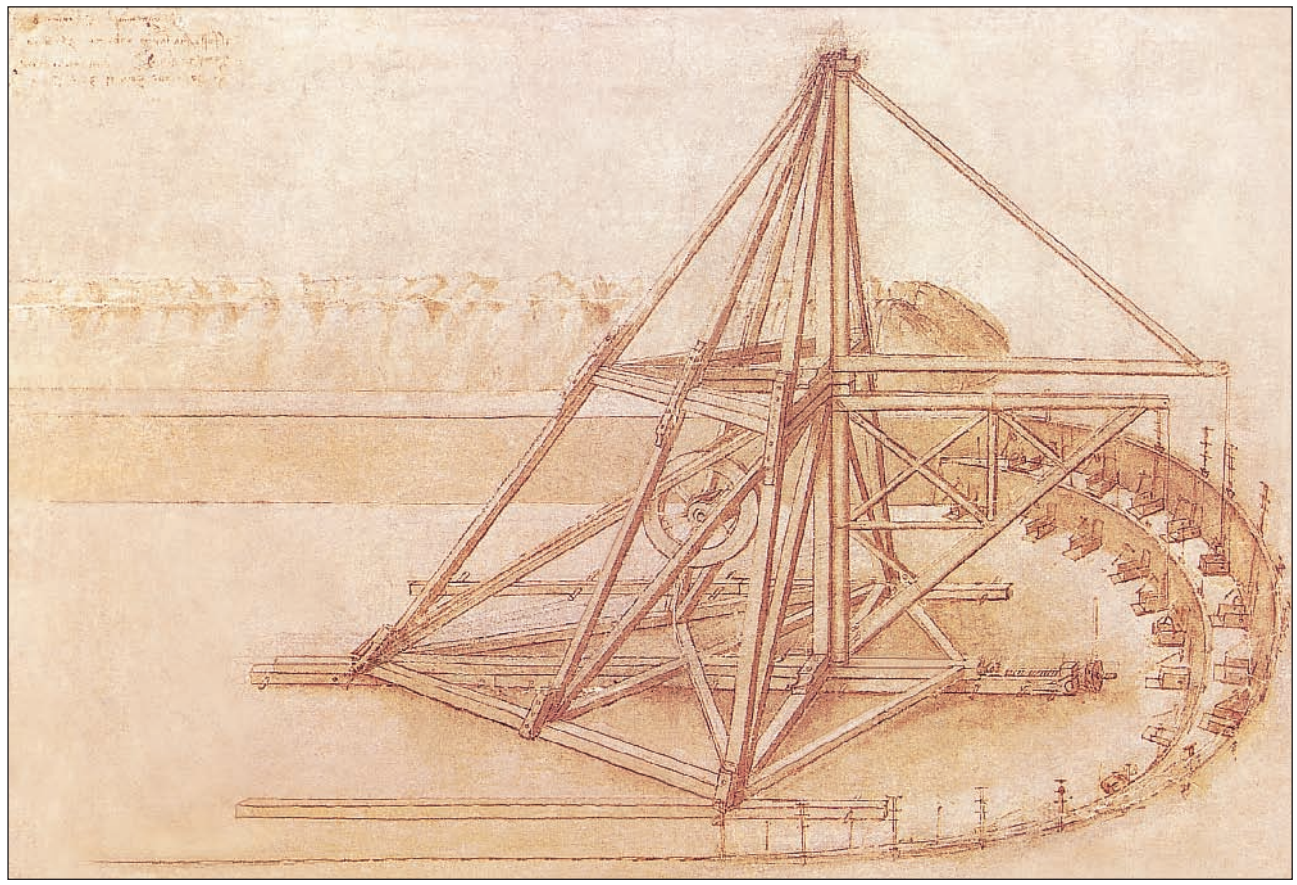
Léonard avait certainement déjà poussé fort loin ses expériences personnelles, lorsqu'il se mit à dépouiller les travaux de ses prédécesseurs, et à constituer ce que l'on appellerait aujourd'hui la bibliographie du sujet.

Les détracteurs de la Renaissance – et ils relèvent de nos jours la tête – prétendent que l'étude des auteurs anciens et l'idolâtrie dont ils furent l'objet paralysèrent, pour longtemps, le progrès des sciences.

L'exemple de Léonard semble de prime abord leur donner raison ; mais gardons-nous des apparences ! L'enquête rétrospective – devoir qui incombe à tout esprit désireux de tenir compte des conquêtes du passé – n'a pu tuer l'initiative que chez ceux qui n'en possédaient guère. Léonard nous en fournit une démonstration éloquente : il consulte les anciens, mais, pour les discuter, s'empare de leurs découvertes quand elles lui paraissent fondées (quel homme de science a le droit d'agir autrement !), mais n'hésite pas à les combattre quand l'expérience lui en démontre les erreurs. C'est ainsi qu'il réfute la théorie rapportée par Pline au sujet de la salure de la mer. C'est ainsi encore qu'il prodigue les sarcasmes à la théorie d'Épicure sur les dimensions du soleil. « Supposons, dit-il, que, comme le soutient Épicure, le soleil soit grand comme il paraît l'être ; son diamètre paraissant une mesure de pied et le soleil entrant mille fois dans sa course de vingt-quatre heures, il fournirait donc une course de 1 000 pieds, c'est-à-dire de 500 brasses, soit un sixième de mille.

35. *Vierge à la Licorne, v*ers 1481. Plume et encre, 9,5 x 7,5 cm. Ashmolean Museum, Oxford.

36. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *Portrait de jeune femme,* dit *la Dame à la Licorne*, 1506. Huile sur bois, transposée sur toile, 65 x 51 cm. Palazzo Pitti, Florence.

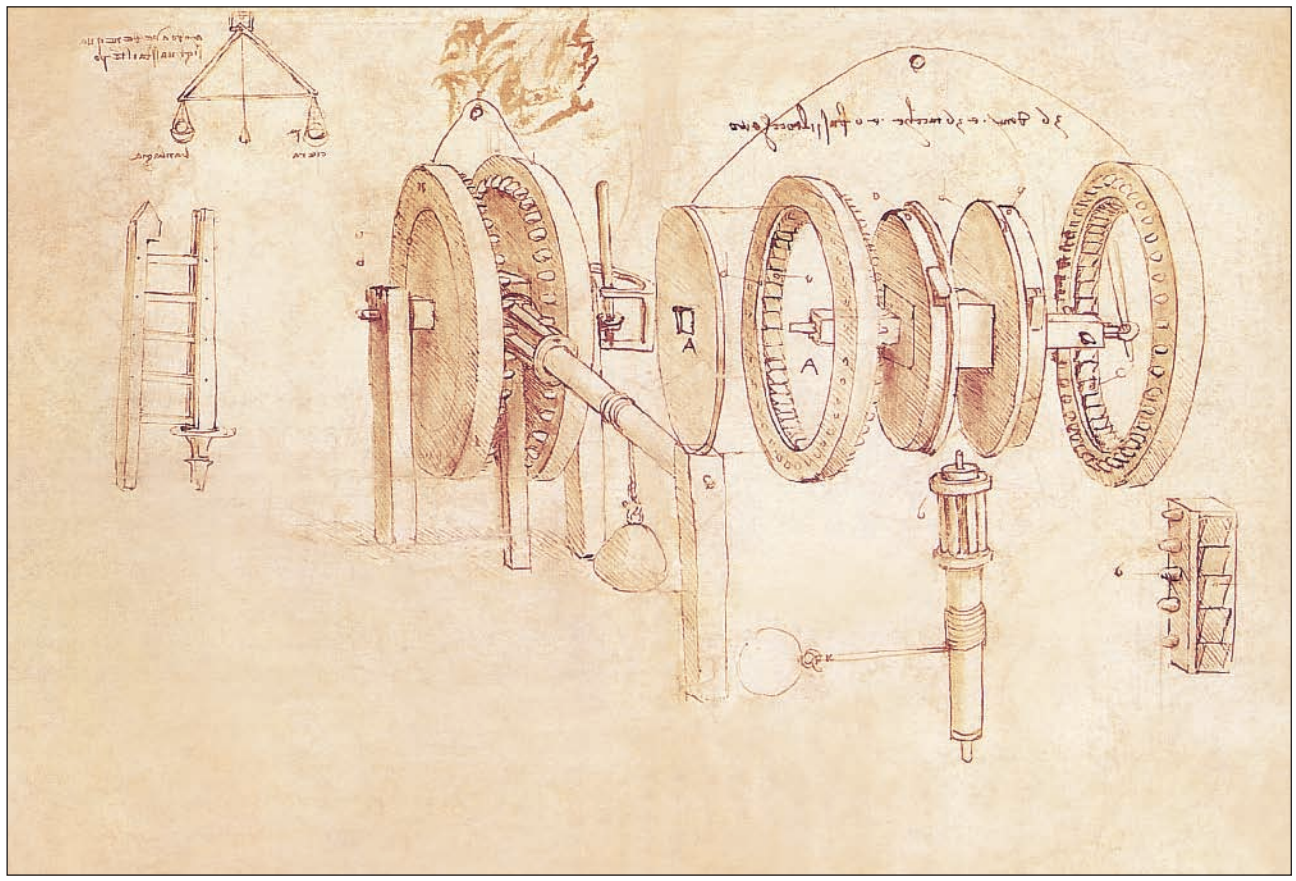


Il en résulterait que, dans sa course entre le jour et la nuit, il cheminerait la sixième partie d'un mille ; ce vénérable colimaçon de soleil cheminerait donc 25 brasses par heure. » On trouvera dans le volume de M. Séailles, vingt autres exemples établissant la parfaite indépendance de Léonard vis-à-vis de toute tradition.

Assurément, un tel esprit de révolte et un tel esprit d'initiative n'étaient pas nouveaux dans l'Europe chrétienne. Dès le XIIIe siècle, Albert le Grand, Roger Bacon, Arnauld de Villeneuve, Raymond Lulle avaient à la fois soumis à révision les assertions des anciens et essayé de secouer le joug de la scolastique. Mais que sont leurs efforts comparés à ceux de leur émule italien ! Qui s'est jamais affranchi comme lui de tout esprit de système ! qui a jamais poussé à ce point la sincérité de l'observation ! C'est que, jamais non plus, une telle rectitude de jugement ne s'était alliée à une telle subtilité d'analyse. Léonard est la sagacité même ; un instinct merveilleux le préserve de toute erreur, soit de méthode, soit de diagnostic.

Au point de vue théorique, une indépendance et une sincérité si grandes semblaient ne pouvoir que favoriser les progrès de la science ; au point de vue de la propagation des idées, elles ne pouvaient que nuire. Si le philosophe, si le savant était entré plus avant dans les catégories établies par ses prédécesseurs, au lieu de s'évertuer à créer, à lui seul, et la philosophie et la science, il lui eût été possible de procéder à cet essai de concentration, de coordination, de synthèse, que ses analyses infinies lui ont fait trop souvent perdre de vue. Et de même, si ses observations, ses préceptes, ne frappèrent pas plus vivement les contemporains, cela ne tient-il pas à sa façon de les formuler ? Peu familiarisé avec la netteté d'exposition à laquelle une longue pratique avait initié les humanistes et leurs alliés, le Vinci se bornait à consigner les résultats de ses recherches sous la forme qui lui paraissait la plus naturelle, sans se soucier d'en augmenter l'effet au moyen d'artifices oratoires. Est-il surprenant que son isolement fût en raison même de son originalité : « Væ soli ! » Son style n'était ni assez concis ni assez saisissant, ses idées n'étaient pas assez systématiques pour que les universités de son temps éprouvassent quelque velléité de les adopter. Plutôt que de réduire ses observations en corps de doctrine, plutôt que de formuler des axiomes, il se plaisait, dans son excès de loyauté, à grouper ses découvertes par paragraphes, sans pédantisme aucun, sans trace d'appareil philosophique. Il n'était pas de ceux qui se persuadent qu'un chapitre, un livre, une

37. *Excavatrice géante,* vers 1503. Plume, encre et lavis, 28 x 40 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.



fois terminé, ils en ont fini avec une question ; il y revenait sans relâche, n'estimant que la science qui se renouvelle périodiquement elle-même. Prenant pour guide unique son insatiable curiosité, il s'en remettait à sa sagacité du soin de résoudre les problèmes, ou du moins du soin de les poser, ce qui est aussi un acheminement vers la vérité. Il procédait par des lueurs de génie plutôt que par des investigations méthodiques. À peine si l'on trouve de loin en loin une argumentation véritablement serrée et rigoureuse : telle la discussion sur la relation qui existe entre le déluge et la présence de coquillages sur le sommet des montagnes, ou encore la réfutation du système d'Épicure.

Le maître se rendait compte de ces lacunes et, plus d'une fois, il éprouva le besoin de justifier ses recherches par quelque considération transcendante. Écoutons-le : « Pour sauvegarder le don principal de la nature, à savoir la liberté (c'est le futur ingénieur de César Borgia qui parle ainsi !), je connais des moyens d'attaque et de défense contre les entreprises de tyrans ambitieux. Et en premier lieu, je parlerai de la situation des remparts, et je montrerai comment les peuples peuvent maintenir leurs seigneurs bons et justes. »

La modestie chez lui égalait l'ardeur. Quel chercheur a jamais parlé avec plus d'humilité de ses découvertes ! « M'apercevant que je ne puis choisir un sujet de grande utilité ou d'un grand agrément, parce que les hommes qui sont venus avant moi ont pris pour eux tous les thèmes utiles et nécessaires, je ferai comme celui qui, étant pauvre, arriva le dernier à la foire : ne pouvant se procurer d'autres marchandises, il prend toutes celles qui ont déjà été vues, et qui n'ont pas été achetées, mais refusées pour leur peu de valeur. Cette marchandise dédaignée par la foule des acheteurs, je la chargerai dans mon modeste bagage, et je la distribuerai, non dans de grandes cités, mais dans de pauvres villages, prenant le prix que valent les choses que j'offre. »

Mais, à l'occasion, il trouve aussi des accents émus ou indignés pour affirmer la valeur de ses recherches ou pour revendiquer les droits de la science : « Les inventeurs, les interprètes entre la nature et les hommes, comparés aux trompettes et aux hérauts des travaux d'autrui, doivent être jugés et considérés comme l'objet et l'image, que cet objet reflète dans le miroir. L'un est quelque chose par lui-même, l'autre n'est rien. Cette race doit peu à la nature, car c'est uniquement par suite d'un hasard qu'elle a revêtu la forme humaine, sans quoi je la classerais parmi les troupeaux d'animaux. »

38. *Mécanisme de transformation du mouvement alternatif en mouvement continu*, vers 1485. Plume et encre, 27,8 x 38,5 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.

Nous venons de voir quels dons le destin avait prodigués au lutteur, de quelles armes il s'était assuré la possession. Ainsi préparé, comment s'y prendrait-il dans ce corps à corps avec la nature ? Procéderait-il d'après une tactique arrêtée d'avance ou s'abandonnerait-il aux inspirations du moment ?

À n'écouter que sa profession de foi, on est tenté de le considérer comme un savant à système. N'insiste-t-il pas, avec une énergie rare chez lui, sur la nécessité de raisonner avant d'exécuter : « Étudie premièrement la science. C'est un triste maître que celui dont l'ouvrage surpasse le jugement, mais celui-là approche de la perfection dont l'ouvrage est surpassé par le jugement. » Et ailleurs, il compare l'homme qui procéderait ainsi à un nautonier qui s'embarquerait sans gouvernail ou sans boussole.

De telles maximes sont faites pour surprendre chez celui qui fut, plus que tout autre, l'apôtre de l'empirisme. Ses carnets, qui nous initient au « processus » de sa pensée, nous le montrent, en effet, notant, sans parti pris aucun, ses observations, ses impressions, ses idées et jusqu'à ses doutes, au fur et à mesure qu'ils se présentaient à son esprit, sauf à se répéter, à se corriger, parfois même à se contredire. Il en était quitte, au cas échéant, pour effacer après coup ou pour écrire en marge la mention : « falso » ou « non è desso ». On devine s'il serait dangereux de prendre ces scrupules, ces confidences, pour des solutions ou des révélations !

Ici, comme en mainte autre circonstance, la contradiction entre les préceptes et les agissements de l'homme de génie éclate au grand jour.

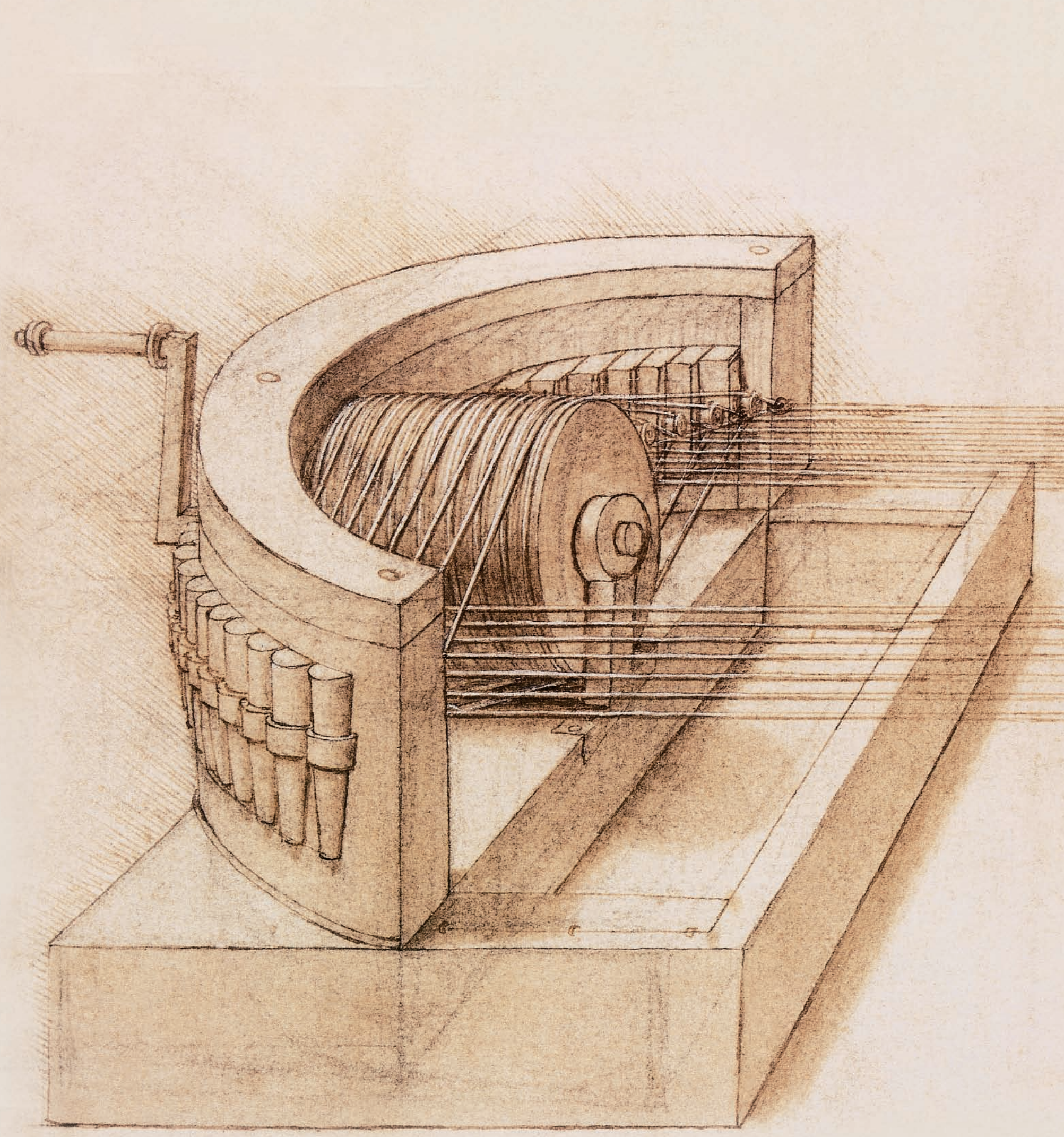
L'indécision formait le fond de son caractère ; elle avait grandi en raison même de la variété de ses études ; elle l'empêchait de se concentrer longtemps sur le même objet et surtout d'affirmer ses découvertes avec la décision, avec l'autorité nécessaires. Personne ne passait avec plus de mobilité d'un sujet à un autre ; cédant à un instinct que l'âge avait développé, il s'efforçait d'étendre plutôt que d'affermir ses conquêtes ; à ses yeux tout confine à tout.

C'est un spectacle véritablement touchant et sublime qu'une telle sincérité et une telle foi ! Sans se soucier du ridicule qui s'attache aux tentatives prématurées, il ne cesse d'amasser des matériaux et d'essayer sur tous les phénomènes, grands ou petits, les puissantes facultés d'analyse dont la nature l'avait doté.

Personne moins que lui n'avait un génie concret et synthétique, pressentant les vérités sans le secours de l'expérience et les formulant en mots ailés. Il procédait par

39. D'après un projet de Léonard de Vinci, *Mécanisme de transformation du mouvement alternatif en mouvement continu.* Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia,+ Milan.

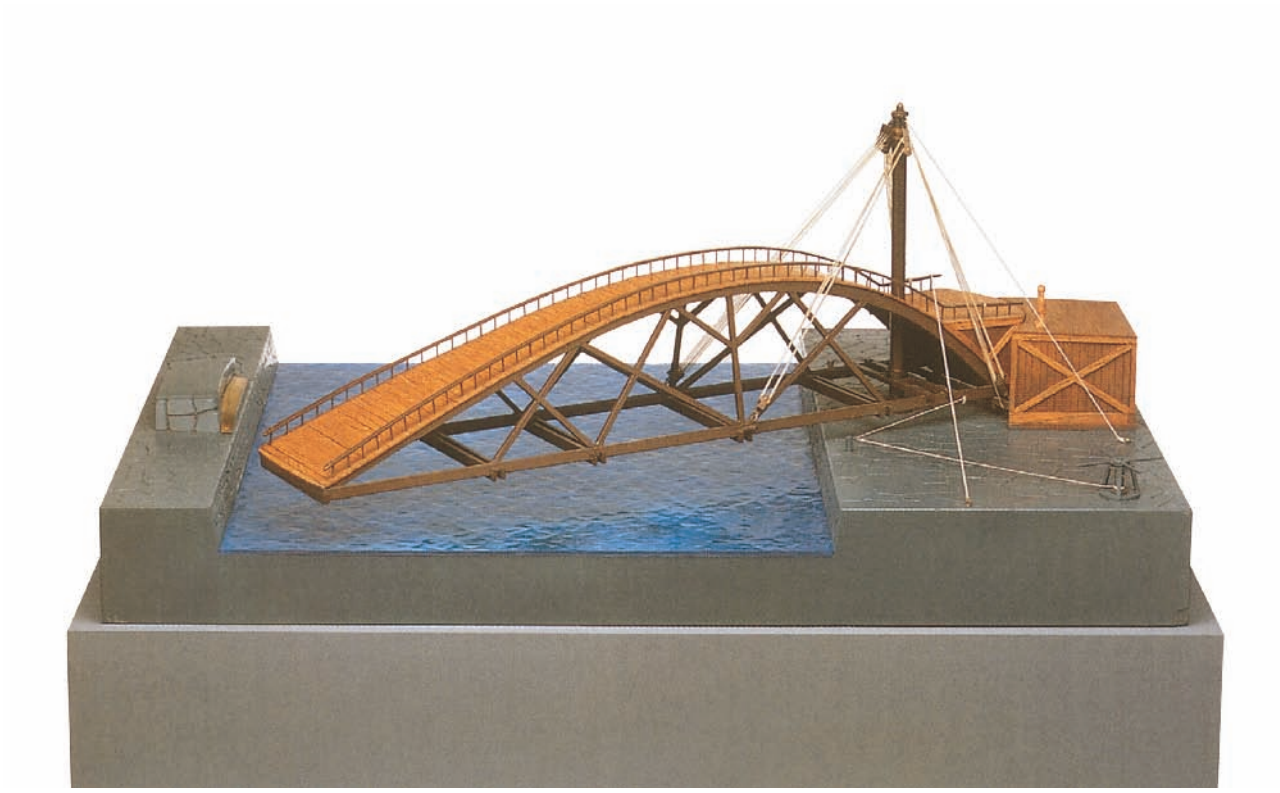
40. *Machine à corder*, vers 1513-1516. Plume et encre, 16,9 x 37,2 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.



des analyses extraordinairement subtiles, parfois diffuses, s'attachant à quelque infiniment petit (ainsi Darwin avait révélé le rôle des vers de terre dans le renouvellement du sol) ; puis, par son habileté à grouper les faits isolés, en apparence les plus négligeables, il tirait, de la somme énorme d'études de détail, quelque belle loi transcendante.

Le premier, ce chercheur inassouvi comprit combien il importait de refondre et de codifier ses amas de notes (il nous a laissé jusqu'à dix rédactions différentes pour un seul paragraphe) ! Il s'employa activement à cette tâche, entre autres en 1508-1509 n. s., pendant un séjour à Florence. Malheureusement, d'autres devoirs le réclamèrent, et il en fut réduit à léguer à la postérité un fouillis parfois inextricable, quelque chose comme le manuscrit des *Pensées* de Pascal.

D'autre part, les milliers d'observations de détail, recueillies avec tant de patience et de sagacité, n'avaient de prix qu'autant qu'elles seraient reliées les unes aux autres, groupées, vivifiées par une pensée supérieure. L'artiste philosophe se rendait nettement compte de cette nécessité ; il la proclamait quand il



comparait, en un langage imagé, la théorie au capitaine et la pratique aux soldats : « La scientia è il chapitano e la pratica sono i soldati. » Il n'était pas moins heureusement inspiré quand, dans sa conviction que rien ici-bas n'est immuable, il représentait le progrès par une série de cubes rangés les uns derrière les autres, et dont le dernier fait tomber son voisin, celui-ci à son tour le plus rapproché et ainsi de suite. « L'un chasse l'autre », telle est la légende qui accompagne le croquis, et, afin que nul n'en ignore, le Vinci ajoute : « Ces cubes signifient la vie et les études humaines. »

Depuis qu'Aristote avait consigné, dans un ouvrage fameux, ses 896 problèmes, aucun cerveau humain n'avait travaillé avec cette ardeur fébrile à découvrir le pourquoi de toutes choses. Léonard cherchait et méditait sans relâche, et dans la solitude de l'atelier, et dans la société, et, à la manière des péripatéticiens, pendant les promenades (6). Il mit notamment à profit le voisinage des Alpes pour entreprendre de fréquentes excursions, où le géographe, l'ingénieur hydrographe, le naturaliste, le géologue, le météorologiste, et jusqu'au peintre trouvaient également à s'instruire.

41. *Modèle de pont tournant,* d'après un dessin de 1490.

42. *Modèle de bicyclette,* d'après un dessin de 1493.

43. *Modèle d'odomètre,* d'après un dessin de 1480.

44. *Modèle d'automobile,* d'après un croquis de 1493.

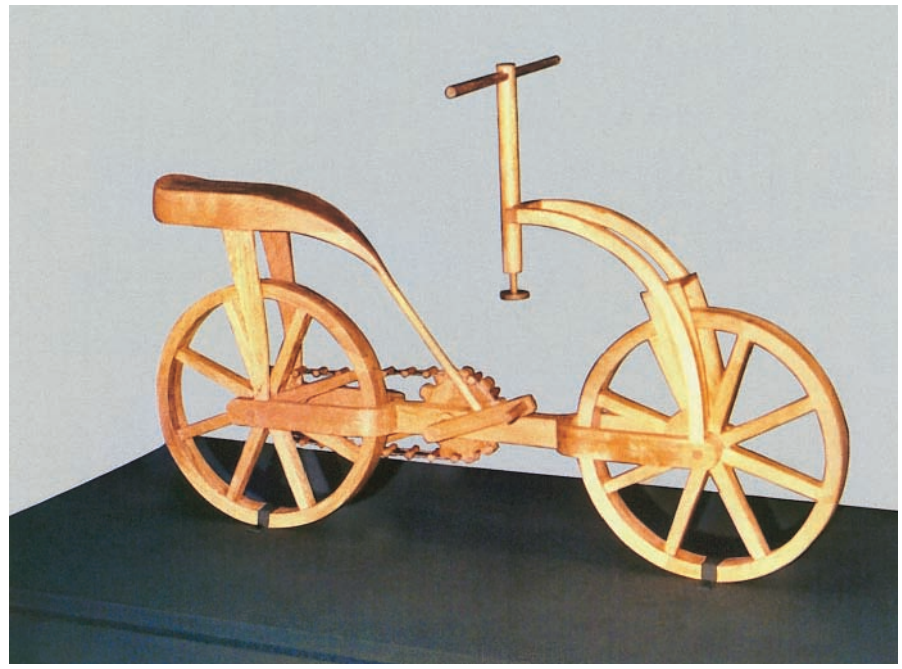
Et cependant, quelque insatiable que fût sa curiosité, l'impression première est que l'Italien avait moins d'envergure que le Grec. Il ne portait pas le même intérêt aux questions morales et sociales ; indifférence bien naturelle chez celui à qui manquait la forte éducation classique. Mais aussi, il ne demandait pas à ses observations ou à ses expériences plus qu'elles ne pouvaient donner ; loin de lui la pensée d'étendre au monde de l'âme les lois qu'il avait constatées dans le monde physique ; ce n'est pas à lui que l'on reprochera d'avoir fait faire faillite à la science. Son action a donc été infiniment plus bornée que celle des grands penseurs de l'antiquité. Si, nouvel Épicure, il « tente de forcer... le temple où la Nature enserre et clôt ses lois », si « son héroïque ardeur... l'entraîne par delà les murs flambants du monde », si « son âme et sa pensée explorent l'infini », il ne songe pas à se faire de tant de révélations une arme de combat. Aussi nul Lucrèce n'eut-il l'idée de le montrer défiant la divinité ou foulant aux pieds le monstre de la superstition :

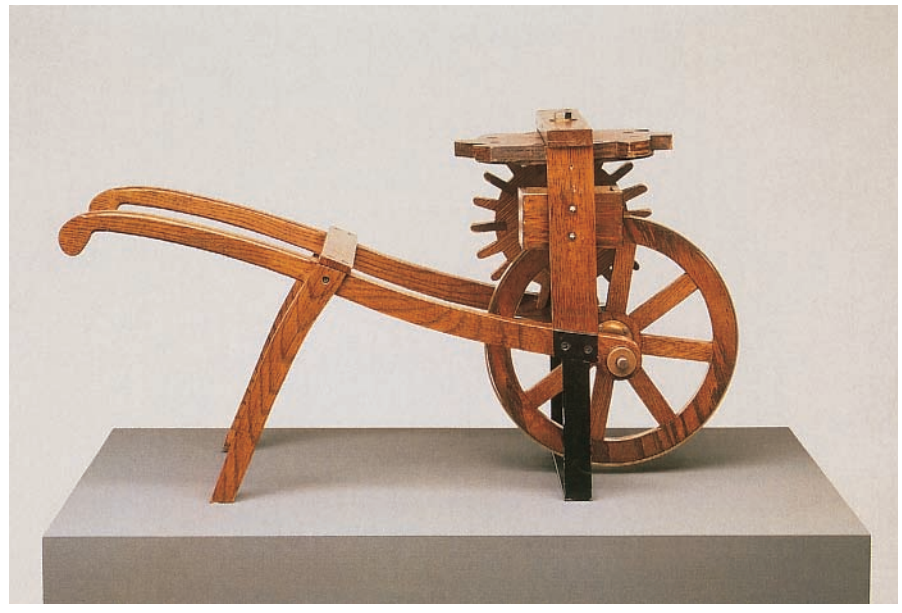
> Quare Religio, pedibus subjecta, vicissim
> Obteritur, nos æquat Victoria cœlo.
> Bien au contraire, en toute occasion, le savant italien affirme sa foi dans la sagesse, dans la bonté de l'Être suprême.

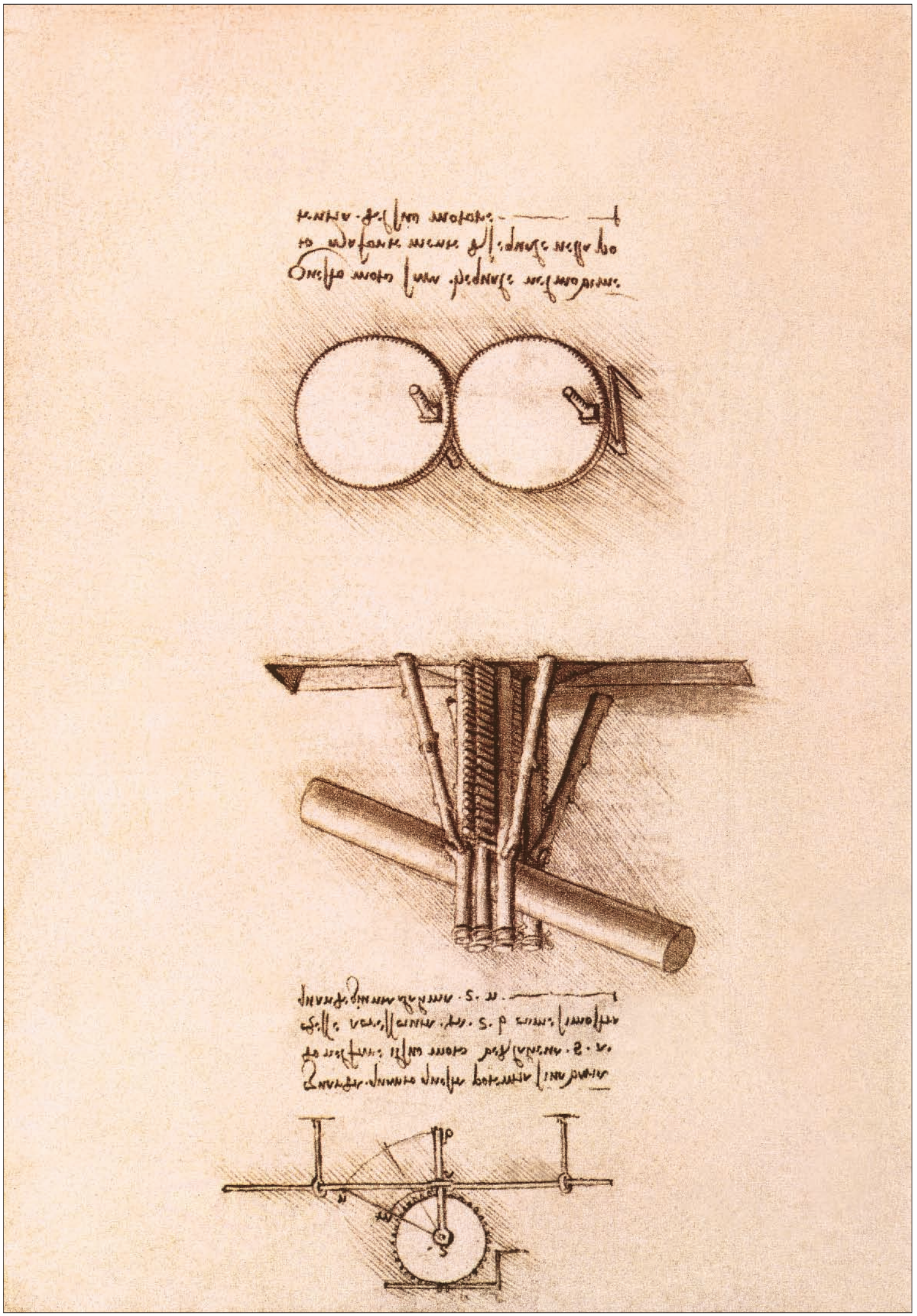
En dépit des lacunes que je n'ai pas essayé de dissimuler, le Vinci a créé la méthode expérimentale, entrevue par les anciens, mais à peine ou mal pratiquée par eux. Alexandre de Humboldt, qui l'a proclamé « le plus grand physicien du XVe siècle, alliant à des connaissances distinguées en mathématiques la plus admirable intuition de la nature », déclare que, de même que Bacon, et tout un siècle avant lui, Léonard tenait l'induction pour la seule méthode sûre dans les sciences naturelles. Gilbert Govi, à son tour, proclame que Léonard est l'inventeur de la méthode à laquelle Galilée dut, un siècle plus tard, ses plus belles découvertes, et qui valut à Bacon, « qui l'enseigna sans la comprendre, la réputation de rénovateur des sciences ».

Mais écoutons Léonard lui-même : « L'interprète de la nature », dit-il, « c'est l'expérience ; elle ne trompe jamais ; c'est notre jugement qui quelquefois se trompe lui-même, parce qu'il s'attend à des effets auxquels l'expérience se refuse. » Définition aussi claire que forte, bien faite pour établir que nous n'avons pas seulement affaire à un homme d'instinct, mais bien à un penseur et à un philosophe.

Malgré l'extrême dispersion de ses travaux, cet esprit véritablement transcendant avait horreur de la futilité : il recommandait instamment de fuir les études dont les résultats meurent avec nous : « Fuggi quello studio del quale la resultante opera more insieme coll' operante d'essa. » Que nous voilà loin des rêveries de Cardan, qui consacra un volume énorme, agrémenté de 800 gravures, à établir la corrélation entre les lignes de la face humaine et les planètes !



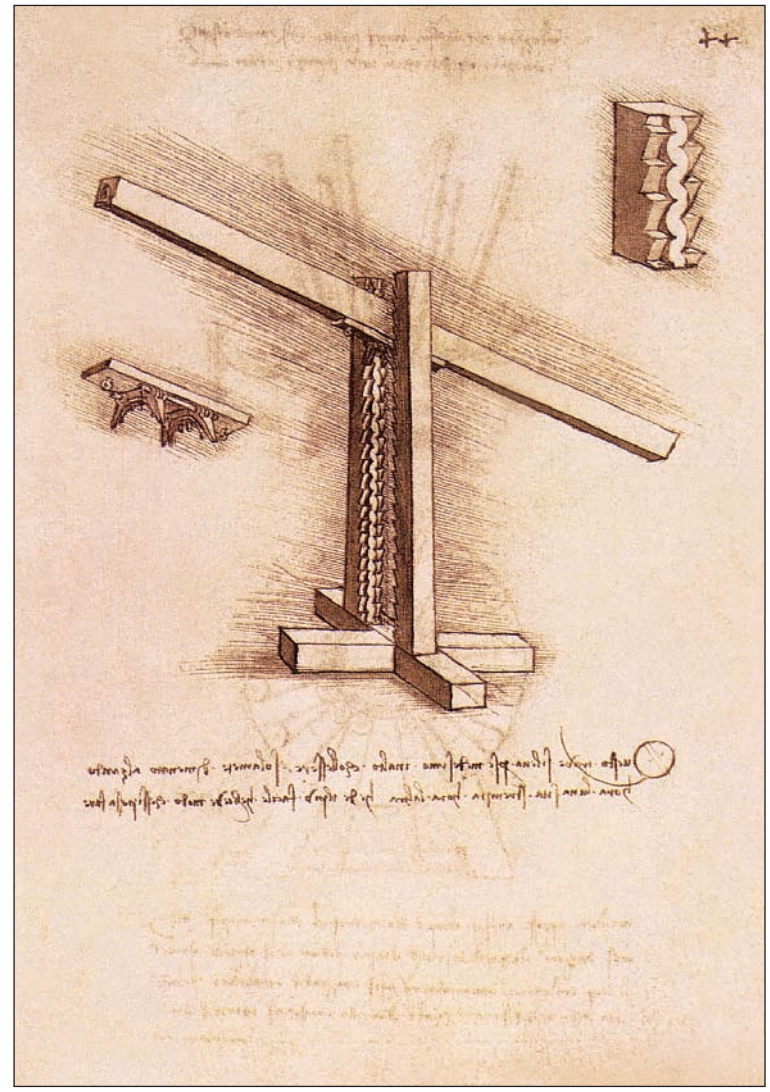




Si l'on en croit certains érudits ou romanciers de nos jours, Léonard aurait été l'héritier des grands initiés de l'antiquité et le précurseur des mages modernes, à la façon du Dr Papus ou du Sâr Péladan. – Ainsi chaque génération éprouve le besoin de se créer des ancêtres ! Comme le Vinci n'a pas été seulement l'artiste supérieur que chacun admire, mais encore un savant de la première volée, l'on devine si la question vaut la peine qu'on l'examine. Je rechercherai donc s'il est vrai, comme on l'a affirmé, que les manuscrits du maître portent la trace de recherches magiques ; s'il est juste, comme le prétendent Symonds ou Gabriele d'Annunzio, de lui accoler l'épithète de mage.

Combien il est regrettable que M. Gilbert-Augustin Thierry, l'historien des démonographes, ou M. Édouard Schuré, l'évocateur des grands initiés, ou M. Jules Bois, qui connaît si bien la satanie et la magie, n'aient pas appliqué leur imagination ou leur critique aux agissements du Vinci ! Familiarisés comme ils le sont avec Hermès Trismégiste et Pythagore, ils nous eussent dévoilé bien des secrets de ce génie plein de détours et de pénombre. Mes vues sont courtes, mon exégèse rationaliste ; j'en fais mon *mea culpa* ; à un autre, mieux préparé, de percer les ténèbres lumineuses qui entourent le Faust italien. Loin de moi d'ailleurs la pensée de médire des sciences occultes : que de fois n'ont-elles pas valu aux sciences positives d'éclatants progrès ! Enflammé par le mystère, il semble que l'esprit acquière plus d'acuité et comme un don de seconde vue.

Du commencement à la fin, notre héros – et cette circonstance a échappé à ceux qui voient en lui un initié – vécut dans un milieu étrange et compromettant s'il en fut : de même que le Christ fréquentait les publicains, de même le Vinci se plut dans la société des mystiques, des illuminés, des astrologues, des alchimistes, des charlatans de toute sorte. Son baptême, il le reçut à Florence même, mais par l'initiateur le plus noble, par le grand propagateur de la doctrine platonicienne et le philosophe bien-aimé des Médicis, Marsile Ficin. Nous savons que le futur peintre de la *Cène* et de la *Joconde* possédait, dans sa minuscule bibliothèque, le traité *De Immortalità d'Anima* de Ficin, dont une édition latine avait paru en 1482 (selon toute probabilité, en pauvre latiniste qu'il était, Léonard se contentait de quelque traduction italienne manuscrite). Mais l'heure n'avait pas sonné encore à Florence pour l'avènement de l'occultisme. Il y avait dans ce milieu archicritique trop de raison et pas assez d'imagination pour lui faire prendre goût au surnaturel. Tout ce qui leur restait de candeur, de foi, de mysticisme, les Florentins l'absorbaient dans les choses de la religion, dans des dogmes d'une orthodoxie irréprochable.



Sans toucher au fond même du débat, sans déflorer nos conclusions, constatons que, dès lors, le jeune Vinci mordait au mystère, sinon à l'occultisme. Il n'avait que vingt et un ans quand il adopta le système d'écriture auquel il resta fidèle jusqu'à son dernier jour, c'est-à-dire de droite à gauche, à la façon des Orientaux. Nul doute qu'il ne voulût par cette sorte de cryptographie dérouter les indiscrets et les empêcher de lui dérober des secrets conquis au prix de tant de veilles. Mais cet esprit insatiable, en qui l'artiste et le savant se livraient de si furieux combats, n'aurait-il pas poussé la curiosité jusqu'à rechercher, à la source même, je veux dire en Orient, la solution des doutes qui le hantaient ? On sait que M. Richter a soutenu, avec force arguments ingénieux, que le jeune Florentin entreprit un voyage en Égypte, qu'il entra au service du sultan du Caire et que, par surcroît, il embrassa l'islamisme. En suivant le développement de ce roman, – car c'en est un, – nous serions amenés à admettre que le Vinci se fit initier par les derniers héritiers des grands prêtres de Memphis ou de Thèbes. Mais, encore une fois, nous avons affaire à une fiction des plus séduisantes, non à une réalité historique. Hâtons-nous donc de frapper à une autre porte.

45. *Études sur la transmission des forces et sur le levage d'une poutre*, 1493-1497.
Plume et encre, 21,3 x 15 cm.
Biblioteca Nacional, Madrid.

46. *Dispositif de levage d'une poutre*, 1493-1497.
Plume et encre, 21,3 x 15 cm.
Biblioteca Nacional, Madrid.

En se fixant à Milan, Léonard pénétrait dans une société crédule s'il en fut. Le souverain du duché, Ludovic le More, n'entretenait-il pas une nuée d'astrologues, ne les consultait-il pas sur toute résolution de quelque importance ? On conçoit aisément que le nouveau venu se liât avec une série d'esprits bizarres, superstitieux, nuageux. J'ai déjà présenté au lecteur le quasi-compatriote de Léonard, Fra Luca Pacioli, professeur de mathématiques et fervent sectateur des doctrines de Pythagore, ainsi que le mystérieux Jacopo Andrea.

Étant donnée l'horreur du Vinci pour toute espèce de publicité, je croirais volontiers qu'il se plaisait à communiquer ses enseignements de vive voix, à la façon des ésotéristes de l'antiquité. Ainsi, également, s'expliquerait comment, bien qu'il n'eût pas publié une ligne de ses manuscrits, un certain nombre de ses découvertes parvinrent à la connaissance de Cardan et de divers autres savants contemporains.

Cette leçon vaut qu'on la retienne : tout ce qui s'est dit, tout ce qui s'est fait, au cours des évolutions de la science, n'a pas été forcément consigné par écrit. Les anciens ne nous ressemblaient guère dans notre goût de la paperasserie ; ils ignoraient ce prurit de la précision et ne s'avisaient pas de faire intervenir sans cesse le notaire avec son procès-verbal. Que de traditions transmises par la voie orale, pour ne point parler de tant de religions, – le druidisme, sans chercher bien loin, – dont aucun précepte écrit n'a surnagé ! Dans son lumineux travail sur les alchimistes, M. Berthelot a démontré que plus d'une recette d'atelier se perpétua ainsi de bouche en bouche à travers les générations.

Dans l'œuvre dessiné du Vinci, une série d'esquisses bizarres, incohérentes, extravagantes, semblent se rapporter à des pratiques magiques. Ici, c'est une mégère à cheval sur un squelette ; ailleurs un jeune homme debout, des flancs duquel sort une femme, comme Ève sortit d'Adam ; ou un être avec deux têtes – une de vieillard, une de jeune femme et quatre bras. Mais nous avons mieux ou pis, comme on voudra : un dessin de la collection de Christ Church à Oxford nous montre deux jeunes femmes assises sur une sorte de meule ou de pierre circulaire ; l'une tenant une épée et un miroir, dans lequel se réfléchit le portrait d'un vieillard ; l'autre, brandissant des lanières. Près d'elles, un coq, que l'une d'elles protège en le couvrant de la main ; puis un poulet et des serpents qui sifflent. Plus loin, une vieille sorcière, au front orné de cornes, lâche des chiens contre les deux jeunes femmes et excite un aigle à attaquer le coq.

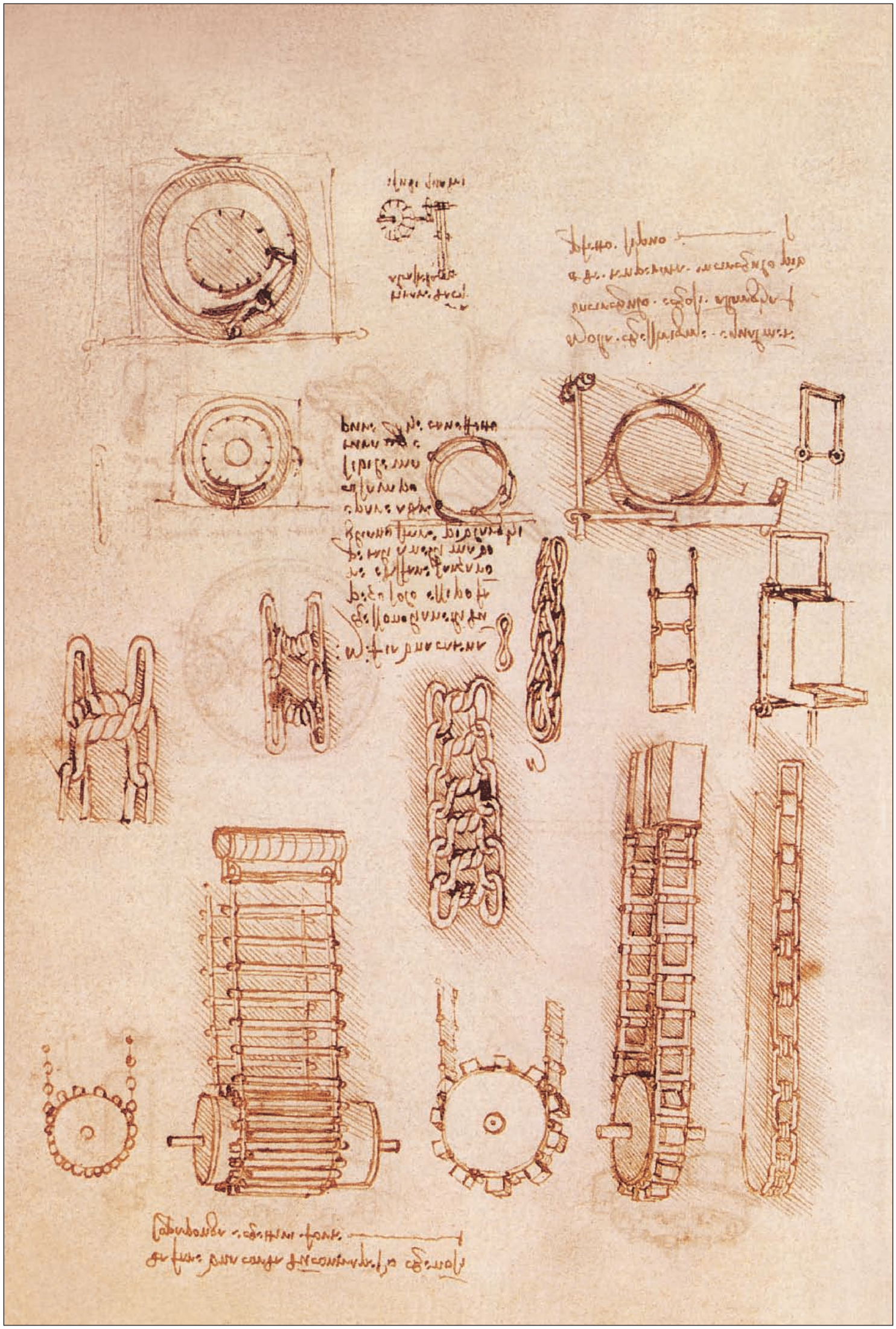
Que de thèmes à méditation ! Par malchance, le maître a pris soin de commenter de sa propre main quelques-unes de ces compositions, en apparence si fantastiques. Par les deux premières, il a voulu symboliser l'Envie, par la troisième la Volupté et la Douleur ! Nul doute que, pour les autres, il n'ait eu en vue aussi, tout uniment, des allégories plus ou moins quintessenciées.

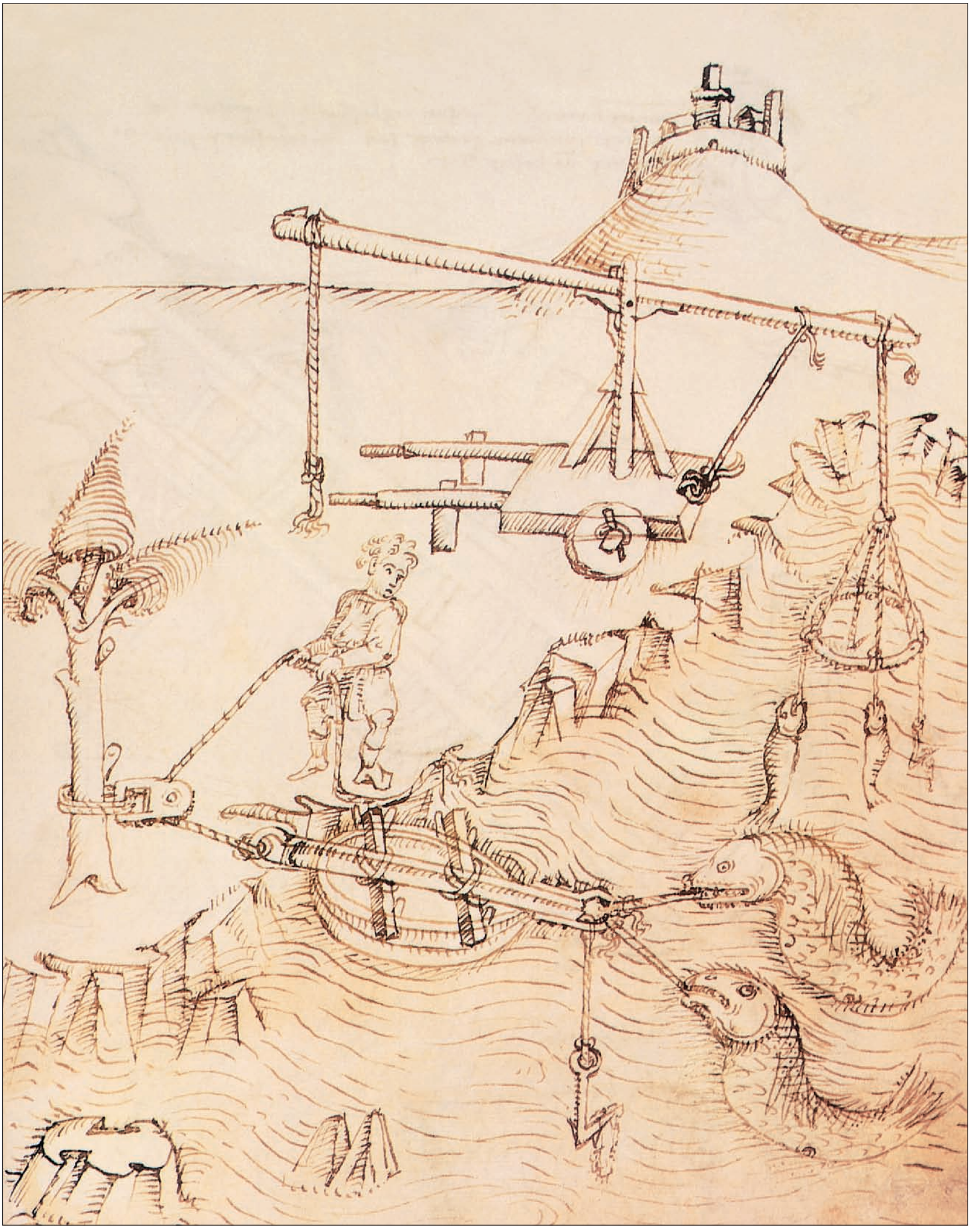
De retour à Florence, Léonard s'entoura d'élèves dont deux au moins poursuivaient toutes sortes de spéculations mystérieuses. L'un était un sculpteur éminent, Rustici, qui dota le baptistère de sa ville natale d'un superbe groupe et qui finit ses jours en France, à la cour d'Henri II. Ce maître dépensa sa fortune et usa sa vie dans des expériences sur la congélation du mercure ; il avait pour collaborateur et pour complice un certain Raffaello Baglioni. La nécromancie ne le captivait pas moins ; il s'en servait pour effrayer ses aides et ses amis. Notez qu'il ne s'agissait pas de simples tours de prestidigitation : sa passion pour l'alchimie nous révèle en Rustici un adepte des sciences occultes.

Rustici, qui eut l'honneur d'offrir, six mois durant, l'hospitalité à Léonard de Vinci, dans sa maison de la « Via dei Martelli », pouvait sacrifier à des manies : rien du moins n'entache l'honorabilité, la noblesse de son caractère. Il en va tout différemment d'un autre élève de Léonard, Zoroastre de Peretola. Et, tout d'abord, quelle révélation que ce nom de Zoroastre !

Ce personnage, âgé d'une quinzaine d'années au moment où Léonard, alors occupé à peindre la *Bataille d'Anghiari*, le choisit pour broyeur de couleurs, ne donna cours que par la suite à son goût pour les pratiques occultes, ainsi qu'à son talent pour la mystification. Adonné à l'alchimie, à l'astrologie, à la physiognomonie, à la chiromancie et à cent autres balivernes, il avait formé tout un arsenal de sceaux, de phylactères, d'amulettes, de cloches, de fourneaux pour distiller les herbes, les terres, les métaux, les pierres, les bois ; il

47. *Différents Types de chaînes*, 1493-1497.
Plume et encre, 21,3 x 15 cm.
Biblioteca Nacional, Madrid.





possédait en outre des peaux d'animaux nés avant terme (« carta non nata »), des yeux de loups cerviers, de la bave de chien enragé, des épines de « pesce colombo », des os de morts, des cordes de pendus, des poignards et des épées qui avaient servi à commettre des assassinats, la clavicule et le couteau de Salomon, des herbes et des semences recueillies aux différentes phases de la lune et sous différentes constellations, et une masse d'autres « favole e chiacchiere », destinées à effrayer les pauvres d'esprit.

Un compatriote de Zoroastre, Lasca, l'a pris pour héros de deux de ses nouvelles. Il le met en scène, âgé de trente-six ou quarante ans, et nous montre un homme grand et bien fait, au teint olivâtre, aux traits énergiques, au regard fin, portant une longue barbe noire qui retombait en désordre sur sa poitrine. En compagnie de trois gais compagnons, l'orfèvre Scheggia, le sculpteur Pilucca et un comptable du nom de Monaco, Zoroastre prenait plaisir à mystifier, et plus encore à exploiter, des concitoyens particulièrement crédules. Ses exploits – fastidieusement décrits par Lasca – tomberaient de nos jours sous le coup de la justice ; l'escroquerie et le chantage y avaient une part égale.

Du moins, si le Vinci prenait plaisir à des facéties, à des charges, c'était à la condition qu'elles fussent exemptes de tout calcul d'intérêt. Chez Zoroastre, au contraire, la préoccupation d'argent dominait : il excellait plus encore à battre monnaie sur les vivants qu'à évoquer les morts.

Une fois de plus nous allons trouver Léonard en relations avec un de ces esprits curieux et amoureux du mystère tels que l'Italie en comptait tant. Vasari, après nous avoir raconté que Julien de Médicis, le frère du pape Léon X attacha le maître à sa personne, prend soin d'ajouter que ce prince se plaisait beaucoup à l'étude de la philosophie et surtout de l'alchimie.

Que de fréquentations compromettantes et que d'arguments en faveur de la thèse soutenue par d'Annunzio et ses coreligionnaires ! Afin de triompher avec plus de gloire, je vais fournir d'autres armes encore à mes adversaires. La biographie même du Vinci abonde en traits propres à exciter notre défiance. Personne ne jouissait comme lui du plaisir d'intriguer son entourage. Parfois il lui prenait fantaisie de disposer, dans une pièce voisine de celle où il recevait, le bout d'un boyau de mouton, soigneusement nettoyé et dégraissé ; puis, à l'aide d'un soufflet de forge, il le gonflait de telle sorte que les visiteurs devaient se réfugier dans un coin, et quelquefois prendre la fuite pour échapper à ce fantôme. La moralité que le Vinci tirait de ces expériences mérite qu'on la retienne : il comparait la vertu aux boyaux transparents qui tenaient d'abord une place si petite, ensuite une si grande. Une autre fois, au cours de son voyage à Rome, il composa, en se servant de cire, des animaux si légers qu'en soufflant dedans il les faisait s'envoler, jusqu'à ce que l'air qui les soutenait vînt à leur manquer. Débarqué sur les bords du Tibre et logé par Léon X en plein Vatican, le grand homme s'avisa de fabriquer un lézard, à l'aide d'écailles arrachées à d'autres lézards ; les ailes qu'il lui adapta sur le dos frémissaient au moindre mouvement, grâce à je ne sais quel mélange de vif-argent. Il gratifia en outre le monstre de gros yeux, de cornes et de barbe, et, l'ayant apprivoisé, le portait avec lui dans une boîte d'où il le faisait sortir pour effrayer ses amis. Il lui arrivait aussi de jeter l'épouvante dans son entourage, en faisant paraître un squelette dans les ténèbres.

Voilà qui est parfait et mes contradicteurs ne me reprocheront pas de ne leur avoir pas fait bonne mesure ! Du moins ils ne retourneront pas contre moi les armes que je viens de leur fournir. Je vais d'un mot les mettre hors de combat : depuis quand mystifier est-il synonyme de se faire initier aux mystères ?

On le voit : les apparences – mais elles seules – sont contre mon client ; dans tout pays autre que l'Italie, il eût risqué de monter sur le bûcher comme sorcier, comme magicien, sinon comme mage ; – c'était là une conception inconnue à la Sainte Inquisition.

À coup sûr, à ne considérer que ses précautions pour ne pas se laisser frustrer du fruit de ses travaux, le Vinci se souciait médiocrement de la diffusion de ses découvertes. Bien naïfs les inventeurs qui agiraient autrement ! Mais prenons les mots d'ésotérisme ou d'hermétisme dans leur acception commune : je veux dire l'initiation à certaines pratiques occultes, qui ne se transmettent qu'à un petit nombre de disciples et sous le sceau du secret ; pour le coup, toute la carrière, tout l'œuvre du fondateur de l'Académie milanaise

48. Taccola, *De Machinis*. Plume et encre. Bayerische Staatsbibliothek, Munich.

condamne et stigmatise des pratiques si contraires à l'esprit scientifique. Oui, comme l'a proclamé le marquis d'Adda, il manipulait fourneaux et alambics, distillait des parfums, purifiait des huiles, composait des couleurs, des vernis, préparait des eaux-fortes, faisait des mixtures pour des feux d'artifice ou pour des vapeurs délétères ; mais il n'est pas une occasion où il ne se soit déchaîné contre l'hermétisme. Ici, il invective les alchimistes ; « les interprètes novateurs de la nature, déclare-t-il, affirment que le vif-argent est une semence commune à tous les métaux : ils oublient que la nature varie la semence selon la diversité des matières qu'elle veut mettre au monde ». Ailleurs, il s'élève contre les chiromanciens et les nécromants.

En niant la chiromancie, Léonard a même fait preuve de plus de clairvoyance qu'Aristote, pour me taire des adeptes modernes de cette science, qui recommence à prendre faveur dans nos salons parisiens. Le philosophe grec, après s'être demandé pourquoi les personnes qui ont une ligne sécante dans toute l'étendue de la main ont plus de chances de vivre longtemps, n'avait pas hésité à répondre que c'est parce que les êtres sans articulations sont faibles et vivent peu. Or, ajoutait-il, ce sont surtout les êtres dont la nature serait d'être sans articulations, et qui sont cependant articulés, qui vivent longtemps. » Que nous dit, au contraire, le savant italien ? « En s'attachant aux lignes de la main pour prédire l'avenir, on constate que de grandes armées ou des équipages nombreux ont succombé à la même heure, dans une bataille ou dans un naufrage, et que cependant les signes étaient absolument différents chez chaque victime. » On ne saurait mieux argumenter.

49. *Étoile de Bethléem*,
vers 1505-1508.
Sanguine et plume, 20 x 16 cm.
Royal Library, Windsor Castle.

Puis il invective les chercheurs du mouvement perpétuel. « Que de vains projets vous avez formés au cours de vos recherches ! Associez-vous aux chercheurs d'or (de la pierre philosophale) ! » Ou encore : « Beaucoup, trafiquant de tromperie et de faux miracles, trompent la sotte multitude. » Plus loin : « Parmi les opinions humaines, il faut réputer comme la plus sotte la croyance à la nécromancie, sœur de l'alchimie, qui enfante les choses simples et naturelles (qui prétend enfanter les corps simples) » Puis il se demande si l'esprit (« lo spirito ») est capable de parler ou non et répond par des arguments dignes d'un positiviste moderne. Bref, il est sans exemple, je ne crains pas de l'affirmer, que des vues aussi profondes, aussi géniales, se soient alliées à un don d'observation aussi méticuleux. Aucun savant de son temps, aucun sans exception, ne s'est prononcé aussi catégoriquement contre toute fausse science. Sa magie à lui consiste à creuser plus profondément, et avec plus d'indépendance qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, les mystères de la nature.

Proclamons-le donc hautement : si sa curiosité l'a entraîné du côté des sciences occultes, l'incomparable rectitude de son jugement l'en a sans cesse détourné ; s'il aimait à jouer avec le feu, il savait retirer sa main assez à temps pour ne pas se brûler. Quel dommage pour les âmes portées au mystère et pour les peintres ! Avec son vaste front sillonné de rides, ses sourcils épais, son sourire amer et sarcastique, sa longue barbe inculte, il eût si bien fait, en peinture, debout dans le cercle magique, une baguette à la main, évoquant les morts et faisant fléchir le cours des astres !

« La réalité, avec ses froides clartés, avec ses horizons incertains ou inexplorés, avec ses étroites limites, ne pouvait », ainsi que me le déclarait récemment un écrivain doublé d'un savant, « suffire à l'esprit d'ardente

50. *Étude de fleurs herbacées*,
vers 1481-1483.
Pointe de métal, plume et encre,
18,3 x 21 cm.
Galleria dell'Accademia, Venise.

recherche qui faisait la grandeur et le tourment de Léonard. Les sciences naissantes avec leurs merveilles pressenties, l'art même, cette ouverture sur l'immortalité, ne parvenaient pas à emplir son âme. Restait la nature. Comme une forêt enchantée qui recèle en des cachettes profondes des trésors éblouissants, elle l'enserrait de toute part et se dérobait sans cesse. Pour lui arracher ses secrets, il fallait tout d'abord lui emprunter ses procédés, imiter ses allures, égarer par de fausses apparences la curiosité profanatrice de l'homme. De là des bizarreries, la préoccupation de se forger une écriture indéchiffrable. Le goût qu'il montra de bonne heure pour les têtes de Méduse, pour des monstres peints ou imités destinés à effrayer son entourage, n'était que la détente d'un esprit supérieur qui s'amuse de ce qu'il découvre d'enfantin dans les intelligences simples, livrées à leurs premières impressions. »

Veut-on mesurer l'avance que Léonard avait prise sur son siècle ? Qu'on le compare à ses contemporains. L'illustre vieillard, cet exilé volontaire, n'avait pas fini ses jours dans la demeure hospitalière d'Amboise, que déjà les sciences occultes relevaient partout la tête. Cardan, Paracelse, Campanella, furent des adeptes, des initiés, des mages, au sens que nous attachons aujourd'hui à ces termes ; ils eurent le droit de se poser en héritiers d'Hermès Trismégiste, de Pythagore, ou d'Apollonius de Tyane ; de même qu'ils ont servi de précurseurs aux Saint-Germain et aux Cagliostro, ou encore aux initiés de notre fin de siècle, qui ont du moins, sur leurs aînés du siècle dernier – et c'est là un progrès – l'avantage d'être de parfaits galants hommes.

Au premier aspect, il est vrai, les travaux de Cardan paraissent plus systématiques, plus synthétiques, mieux déduits ; aux lueurs de génie de son émule, il oppose un ensemble parfaitement ordonné dans les détails. Mais, que de fois ses laborieux échafaudages ne pèchent-ils point par la base ; que de fois, à travers des circuits sans fin, ne tourne-t-il pas dans un cercle vicieux ! Il croit à l'influence des astres ; il s'arrête à des rapprochements puérils, alors que le Vinci force invariablement notre estime par la gravité de sa pensée la fécondité de ses aperçus.

L'on jugera, par quelques citations, de la crédulité de Cardan : il rapporte, d'après Albert le Grand, que le saphir guérit les anthrax par son seul contact ; il affirme que chaque pierre précieuse possède quelque vertu cachée, qu'une dent de blaireau ou le pied gauche du même animal, attachés au bras droit, fortifient la mémoire. À l'entendre, l'or et l'argent sont renfermés dans tous les autres métaux, etc. etc.

Au moment d'analyser le merveilleux œuvre scientifique qui suffirait à immortaliser Léonard de Vinci, même s'il n'avait pas peint la *Cène* et la *Joconde,* il est indispensable que nous nous gardions d'un double écueil : prendre pour une découverte ou pour une solution définitive jusqu'à la moindre boutade ; négliger les relations du maître avec ses prédécesseurs directs ou indirects. Sa gloire est assez éclatante pour qu'il soit superflu de le parer des plumes d'autrui.

Mais précisons : Léonard émet quelque part le vœu que l'on fabrique un verre pour voir la lune plus grande ; immédiatement ses biographes lui font honneur de l'invention du télescope !

Plus nombreux encore sont les cas où le savant italien consigne pêle-mêle sur ses carnets ses propres observations et les assertions d'autrui. Ne lui a-t-on pas attribué le *Traité sur les vertus fabuleuses des animaux,* dont on a trouvé le texte dans ses manuscrits ! Or, il est démontré qu'il s'est borné à copier un recueil du moyen âge et n'a eu d'autre tort que de perdre son temps à transcrire un amas de superstitions, dont il était certes le premier à rire. À cet égard, je le proclame hardiment, tout est à faire : sans un dépouillement méthodique des écrits de ses devanciers, il est impossible que nous appréciions à sa juste valeur la contribution du Vinci à un édifice qui a exigé le concours de tant de générations de travailleurs.

Dans le domaine des sciences mathématiques, Léonard a touché tour à tour à la géométrie, à la mécanique et à l'astronomie. On comprend que je me borne à quelques citations, en laissant aux savants spéciaux le soin de mettre en lumière cette face de l'activité du maître.

Eu égard aux mathématiques pures, l'œuvre de Léonard ne semble pas offrir la même nouveauté que le reste de ses études. On lui attribue, mais sans preuves décisives, l'invention des signes + et –. Il s'est occupé d'équations, ainsi qu'il résulte d'une note de sa main, mais on ignore jusqu'où il a poussé cette science.

51. *Étude d'anémones en fleur,* vers 1506-1508. Plume et encre sur pierre noire, 8,5 x 14 cm. Royal Library, Windsor Castle.

52. *Étude de mûriers,* vers 1505. Plume et sanguine, 9 x 6 cm. Royal Library, Windsor Castle.

Vis-à-vis de la géométrie, il n'est pas certain, comme l'affirme Libri, qu'il ait déclaré impossible la quadrature du cercle.

Glissant, et pour cause, sur les études géométriques ou astronomiques du Vinci, je m'attacherai à mettre en lumière quelques-unes des découvertes dont il a enrichi les sciences mécaniques et physiques, découvertes bien platoniques, puisqu'elles sont restées si longtemps inédites !

Léonard appelait la mécanique le Paradis des Sciences. Aucune autre branche des mathématiques ne le passionnait au même point ; aucune n'a laissé des traces aussi multiples dans ses écrits, aussi bien que dans ses dessins. La mécanique, à ses yeux, embrassait toutes les manifestations quelconques de la force et du mouvement, la locomotion aérienne comme la locomotion fluviale, l'action de la poudre à canon comme celle des innombrables machines qu'il construisait avec tant d'ingéniosité. Quelques citations suffiront pour caractériser ses idées en pareille matière. Sa définition de la force est de tout point digne des philosophes de l'antiquité ou des savants de nos jours : « La force est un pouvoir spirituel sans force et impalpable qui se manifeste avec peu de durée dans les corps qu'une violence accidentelle place en dehors de leur repos naturel. Je l'appelle spirituelle, parce qu'en elle la vie est invisible, sans corps et impalpable, parce que le corps dans lequel elle se produit n'augmente ni en dimension ni en poids. »

Avant Copernic, Léonard a soutenu la théorie du mouvement de la terre. Ce fait résulte jusqu'à l'évidence du passage suivant, pour la première fois mis en lumière par Venturi : « Du grave descendant dans l'air, l'entière révolution des éléments du mouvement de circonvolution ayant lieu en vingt-quatre heures. Le mobile descendant de la partie la plus élevée de la sphère du feu fera un mouvement droit jusqu'à la terre, encore que les éléments soient en continuel mouvement de circonvolution autour du centre du Monde. On le prouve : soit *b* le grave qui descend se mouvant de *a* pour descendre au centre du Monde *m* ; je dis qu'un tel grave, encore qu'il fasse une descente courbe en manière de ligne hélice, ne déviera jamais de sa descente rectiligne (sous) qui avance continuellement entre le lieu d'où elle s'est séparée et le centre du Monde ; parce que si elle est partie du point *a* et est descendue au (point) *b*. Dans le temps où elle est descendue en *b*, elle a été portée en *d,* la position de *a* s'est changée en (celle de) *c*, et ainsi le mobile se trouve dans la rectitude qui s'étend entre *c* et le centre du Monde *m*. Si le mobile descend de *d* à *f*, *c*, principe du mouvement, se meut dans le même temps de *c* à *f* [e], et si *f* descend en *h,* il se tourne en *g*, et ainsi en vingt-quatre heures le mobile descend à la terre sous le lieu d'où il s'est d'abord séparé, et un tel mouvement est composé. »

En marge, Léonard écrit : « Si le mobile descend de la partie la plus élevée des éléments à la plus basse en vingt-quatre heures, son mouvement est composé de droit et de courbe. Je dis droit, parce qu'il ne déviera jamais de la ligne très courte qui s'étend du lieu d'où il s'est séparé au centre des éléments et il s'arrêtera à l'extrémité la plus basse d'une telle rectitude, qui se trouve toujours selon le Zénith, sous le lieu où ce mobile s'est séparé. Et ce mouvement est courbe en soi avec toutes les parties de la ligne... De là vient que la pierre jetée de la tour ne frappe pas sur le côté de la tour plutôt que par terre. »

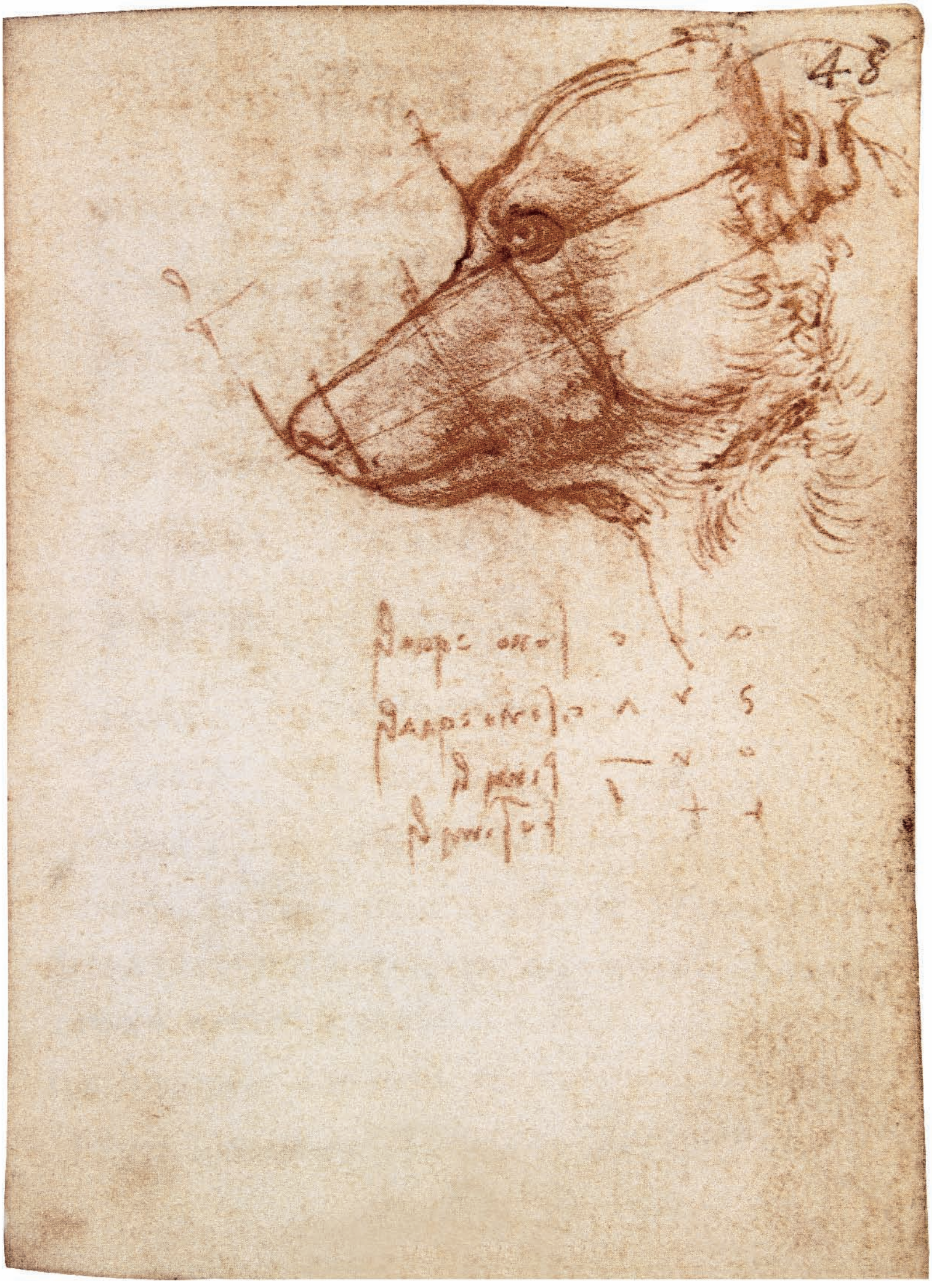
Ailleurs, toutefois, Léonard déclare formellement que le soleil est immobile : « Il sole non si move. »

La mécanique est redevable à Léonard d'une foule d'autres découvertes ou inventions. Il introduisit la considération du frottement, dont il avait calculé l'effet par une suite d'expériences, inventa un dynanomètre destiné à calculer la puissance des machines et déterminer le maximum d'action des animaux en combinant leur poids avec leur force musculaire, etc.

On affirme en outre qu'il a été le premier parmi les modernes qui se soit occupé du centre de gravité des solides, mais qu'il n'a qu'imparfaitement résolu le problème de la chute des graves.

53. *L'Âne et le bœuf*, vers 1478-1480. Plume et encre, mine d'argent, 16,4 x 17,7 cm. Royal Library, Windsor Castle.

En vain l'on chercherait le nom du Vinci dans les ouvrages qui glorifient l'invention de la puissance de la vapeur. Point de place pour lui parmi les précurseurs de James Watt, de Denis Papin et de Salomon de Caus. Aussi bien pourquoi s'est-il retranché derrière l'autorité d'Archimède, qui n'a rien à voir en cette matière ? Ses titres cependant sont imprescriptibles. Un des manuscrits de la bibliothèque de l'Institut décrit minutieusement


48

une machine de cuivre, l'architonnerre, « qui jette des balles de fer avec beaucoup de fracas et de furie. On l'emploie de cette façon : la tierce partie de l'instrument consiste en une grande quantité de feu de charbon ; quand elle sera bien embrasée par eux, serre la vis D, qui est au-dessus du vase d'eau *a, b, c*, et, en serrant la vis de dessus, il se débouchera dans le dessous. L'eau en étant tombée descendra dans la partie embrasée de l'instrument, et s'y transformera subitement en fumée qui fera merveille, surtout à en voir la furie et à entendre le fracas. Cette (machine) chassait l'espace de six stades une balle qui pesait un talent. »

On signale, d'autre part, au musée de Valenciennes, un dessin de Léonard représentant un tournebroche mu par la vapeur, ou, plus exactement, par le mouvement ascensionnel de l'air raréfié par le feu.

En tant que constructeur de machines, le Vinci était doué d'aptitudes exceptionnelles ; il se jouait avec une facilité et une souplesse merveilleuses des difficultés que présente l'assemblage de poutres, de supports, de crémaillères, de roues à échappement, etc. À une époque où l'emploi du fer était encore excessivement limité, il prodigua les roues dentelées à engrenages savants, les poulies, bref tous les raffinements qui ont servi dans notre siècle à substituer le travail des machines au travail manuel de l'homme.

Parmi les instruments inventés par ce cerveau infatigable, on cite un odomètre très ingénieux, plusieurs machines pour laminer le fer, pour fabriquer des cylindres, des limes, des scies et des vis, pour tondre le drap, pour raboter, pour dévider, un pressoir mécanique, un marteau pour les batteurs d'or, une machine pour creuser des fossés, une autre pour labourer la terre à l'aide du vent, des appareils de sondage, une roue adaptée aux bateaux pour les faire mouvoir, des lampes à double courant d'air, etc.

La locomotion aérienne lui causa de longues insomnies ; il s'efforçait de construire des ailes, des nacelles volantes, des chaises ailées, etc. Un de ses mémoires, composé d'une vingtaine de pages, est consacré au vol des oiseaux. Dans ces dernières années, un savant autorisé, le professeur Govi, a montré en Léonard l'inventeur du propulseur à hélice, dont la navigation tire aujourd'hui de si grands avantages. Le premier, dès la fin du XVe siècle, Léonard l'essaya et l'appliqua, du moins en petit. Un des volumes de la bibliothèque de l'Institut, contient le dessin d'une large hélice destinée à tourner autour d'un axe vertical. Non seulement, ajoute Govi, Léonard avait inventé le propulseur à hélice, mais il songea même à l'utiliser pour la locomotion aérienne, et en construisit de petits modèles en papier, mis en mouvement par des lames minces d'acier tordues, puis abandonnées à elles-mêmes. Il étudia en outre le moyen de mesurer l'effort que l'on peut exercer en frappant l'air avec des palettes de dimensions déterminées, et inventa le parachute, qu'il décrit dans ces termes : « Si un homme a un pavillon (une tente) de toile empesée dont chaque face ait douze brasses de large et qui soit haut de douze brasses, il pourra se jeter de quelque grande hauteur que ce soit, sans crainte de danger. »

En reliant les uns aux autres les fragments dispersés de cet œuvre écrit, qui se chiffre par des milliers de pages, on composerait un vaste traité de physique : Léonard a touché à la pesanteur, à l'équilibre, à la compressibilité, à l'élasticité, à l'action de la chaleur, à la fusion, à la dilatation, à la chaleur rayonnante, à l'optique, à l'acoustique, au magnétisme, prodiguant les définitions les plus saisissantes, les aperçus les plus lumineux. Avant Pascal, il a constaté que, dans les récipients qui communiquent entre eux, quelle que soit leur forme, la surface du liquide est toujours d'égale hauteur ; or, c'est là le principe de la presse hydraulique inventée en 1653 ; avant Chevreul, il a posé, avec une netteté parfaite, en l'accompagnant de commentaires, la loi des couleurs complémentaires, et montré que le rouge, par exemple, acquiert plus d'intensité par le voisinage du vert.

Prenons la chaleur : avec quelle netteté ne définit-il pas l'action qu'elle exerce sur les liquides lorsqu'ils tiennent des corps en suspension ! « Si tu réchauffes l'eau troublée par la vase, elle s'éclairera subitement ; cela vient de ce qu'en réchauffant l'eau elle augmente (de volume), et, en augmentant, elle se raréfie, et en se raréfiant elle ne soutient plus les matières lourdes qui s'y trouvent. »

Au sujet de la chaleur rayonnante, il constate que les rayons réfléchis par une boule de verre remplie d'eau froide sont plus chauds que le feu même dont ils émanent et qu'il en est de même de ceux qui sont réfléchis par un miroir concave.

54. *Étude des proportions d'une tête de chien,* vers 1497-1499. Plume, encre et sanguine, 10 x 7,2 cm. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

Les recherches sur la nature, les poids, le mouvement de l'eau inspirèrent à Léonard un de ses traités les plus curieux. Il rechercha les lois qui régissent les fluides liquides au repos, de même que celles qui régissent les gaz. On peut dire qu'il jeta les bases de l'équilibre et du mouvement des fluides, lois qui furent complétées plus tard par S. Stevin, Galilée, Torricelli, Pascal, Boyle, Mariotti, Bernouilli, d'Alembert, etc.

La résistance, la condensation et le poids de l'air furent l'objet de recherches qui permirent à Léonard d'expliquer l'ascension des corps dans l'atmosphère et la formation des nuages. Dans le *Codex atlanticus*, Léonard décrit un instrument destiné à faire connaître la constitution et la densité de l'air et à indiquer quand le temps se met à la pluie. Cet instrument, dont le dessin nous est conservé, se compose d'un cadran gradué, au centre duquel est fixé une baguette mobile portant à chaque extrémité une boule, l'une enveloppée de coton, l'autre enduite de cire.

Le premier, Léonard a constaté que le soleil est plus lumineux sur le sommet des montagnes qu'à leur base. Il attribue cette différence à ce que la couche d'air interposée entre le soleil et le sommet de la montagne est moins considérable que celle interposée entre le soleil et la base de la montagne. Cette observation, dont on a fait à tort honneur à Deluc, a été confirmée par de Saussure et de Humboldt.

Il a entrevu le télescope, quand il a écrit : « fa ochiali da vedere la luna grande ». Mais, comme je l'ai fait observer ci-dessus, affirmer et prouver sont deux ; il y a loin d'un simple vœu platonique à une invention positive.

Libri a inscrit à l'actif de Léonard la découverte de la diffraction. Mais le passage sur lequel il s'est appuyé concerne au contraire un phénomène de pénombre et d'images confuses.

Des expériences sur les propriétés des miroirs, expériences principalement poursuivies pendant le séjour à Rome, complétèrent cette vaste enquête.

Plus que toute autre branche de la physique, l'optique, en effet, passionnait le Vinci : il l'a renouvelée et enrichie sous toutes ses formes. Ses recherches sur la chambre noire montrent combien il faut de temps à notre pauvre humanité, je ne dirai pas pour expliquer, mais même pour percevoir les phénomènes les plus fréquents, les plus élémentaires ! Aristote déjà avait remarqué qu'en pratiquant dans le volet d'une chambre fermée un trou carré, la lumière projetée dans cette chambre par le soleil dessinait néanmoins un cercle. Tout entier à l'explication de cette anomalie, il oublia de pousser ses investigations plus loin. Dix-huit siècles se passent sans que la question fasse un pas. Voilà que Léonard découvre qu'en se plaçant dans une pièce hermétiquement fermée, faisant face à un édifice, à un paysage, à des objets quelconques directement éclairés par le soleil, et en pratiquant une petite ouverture circulaire dans le volet, les images se dessinent, mais renversées, sur l'écran que l'on dresse en regard de l'ouverture. Le principe de la chambre noire est trouvé. Peut-être y eut-il rencontre avec un certain don Papnuzio : il n'est toutefois fait mention de celui-ci qu'après 1521, c'est-à-dire après la mort de Léonard. Ce qui demeure acquis, c'est que la découverte du savant florentin est antérieure d'au moins un demi-siècle aux travaux de Cardan et de trois quarts de siècle à ceux de G. B. Porta, à qui l'on en a fait honneur jusqu'à nos jours. Le *De Subtilitate* de Cardan ne parut, en effet, qu'en 1550, et la *Magie naturelle* de Porta, qu'en 1589. Mais les procédés employés par Léonard n'étaient eux-mêmes pas définitifs : ils ne comprenaient pas l'emploi de la lentille de verre, qui permet d'augmenter la grandeur ou la clarté des images ; c'est en cela que consiste précisément la contribution de Cardan. Ainsi, même ces génies souverains ne sauraient se passer du concours du temps, qui, pour porter une question à sa maturité, se sert parfois du concours des chercheurs les plus modestes.

La théorie des couleurs complémentaires, à laquelle Chevreul a attaché son nom, se trouve en germe dans le *Traité de Peinture* (chap. CXC) : « Si tu veux que le voisinage d'une couleur prête de l'attrait à la couleur voisine, observe ce qui se passe lorsque les rayons du soleil forment l'arc-en-ciel ou Iris ; les couleurs s'engendrent par le mouvement de la pluie, car chaque goutte se change, en tombant, en chacune des couleurs de cet arc-en-ciel, ainsi qu'il sera démontré en son lieu. » Et quelques lignes plus bas, Léonard conseille de placer le vert à côté du rouge.

Je rapproche de cette théorie celle de Chevreul, telle que l'a résumée Charles Blanc : « Si l'on combine deux des couleurs primaires, le jaune et le bleu, par exemple, pour en composer une couleur binaire, le vert,

cette couleur binaire atteindra son maximum d'intensité si on la rapproche de sa complémentaire, qui est le rouge. De même si l'on combine le jaune et le rouge pour en composer l'orangé, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage du bleu. Enfin, si on combine le rouge et le bleu pour en former le violet, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage immédiat du jaune. Réciproquement, le rouge mis à côté du vert en paraîtra plus rouge ; l'orangé surexcitera le bleu, et le violet fera briller le jaune. »

Ce rapprochement a son éloquence : sans rien enlever à l'intérêt de la découverte de Chevreul, qui ignorait certainement les travaux de son prédécesseur, il assure à Léonard la priorité d'une découverte capitale dans la science des couleurs. Glanons encore quelques remarques isolées : « Les vêtements noirs font paraître les carnations plus blanches qu'elles ne sont en réalité, les vêtements blancs au contraire, les

font paraître plus foncées, les vêtements jaunes les font paraître plus colorées, les vêtements rouges plus pâles. » (chap. CCXXXVIII.)

Léonard compte six couleurs (contre trois admises par les anciens et sept admises par Newton) : à savoir, le bleu et le jaune, le vert et la couleur de lion et de tan ou d'ocre, puis la couleur des mûres et le rouge.

« Quant au noir et au blanc, dit-il, ce ne sont pas des couleurs, car l'un correspond à l'absence de couleur, l'autre à la genèse de la couleur. (chap. CCXIII, cf. chap. CCXXXXVII.) Ailleurs (chap. CCLIV), il compte comme couleurs simples le blanc (au sujet duquel il déclare, comme au sujet du noir, qu'il ne fait cette concession qu'eu égard aux besoins des peintres), le jaune, le vert, le rouge et le noir. « Le blanc, dit-il, correspond à la lumière, le jaune à la terre, le vert à l'eau, le bleu à l'air, le rouge au feu et le noir aux ténèbres. »

55. *Étude d'un ours*, vers 1480. Pointe de métal, 10,3 x 13,4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

L'acoustique a fourni au Vinci la matière de curieuses expériences sur l'écho, sur les mouvements vibratoires, etc. Il a constaté que le coup donné à une cloche correspondait et imprimait un certain mouvement à une autre cloche de même nature : que la corde touchée sur un luth correspondait et imprimait un mouvement à une corde semblable du même ton sur un autre luth, comme l'on peut s'en convaincre en plaçant un brin de paille sur la corde semblable à la corde touchée. Qui ne croirait, déclare G. Govi que ces recherches sont postérieures à celles de Galilée, de Mersenne et d'autres, et cependant elles les ont précédées de plus d'un siècle.

Un procédé indiqué par Léonard pour percevoir des sons lointains a quelque analogie avec un de ceux qui ont été imaginés dans les dernières années pour le même objet avant l'invention du téléphone électrique. Le passage sur lequel il s'appuie est ainsi conçu : « Si tu arrêtes ton navire, que tu mettes la tête d'une sarbacane (d'un tube) dans l'eau et que tu te mettes l'autre extrémité à l'oreille, tu entendras des navires très éloignés de toi. Et tu feras de même en plaçant ladite tête de la sarbacane (du tube) en terre et tu entendras ce qui se passe loin de toi. »

Sur l'action de l'aimant, il n'a laissé qu'un petit nombre de notes, mais qui témoignent d'une parfaite clairvoyance : il a établi qu'à égalité de poids, l'aimant et le fer s'attirent dans la même proportion.

La chimie n'occupa le Vinci qu'en passant ; elle l'intéressait, avant tout comme moyen de préparer les couleurs.

Cependant, il s'était fait une idée fort juste des conditions de la combustion : « Le feu détruit sans cesse l'air qui le nourrit ; il se ferait un vide si d'autre air n'accourait pour le remplir. Lorsque l'air n'est pas dans un état propre à recevoir la flamme, il n'y peut vivre ni flamme, ni aucun animal terrestre ou aérien. Aucun animal ne peut vivre dans un endroit où la flamme ne vit pas. »

Le rôle de l'oxygène n'est-il pas défini dans ces phrases avec une netteté parfaite, deux siècles et demi avant les immortelles découvertes de Lavoisier ? Il n'y manque que le nom de ce corps et l'idée d'employer la balance pour peser les produits de la calcination avant et après. (M. Berthelot me fait observer que ces idées se trouvent déjà chez Aristote et Cicéron.)

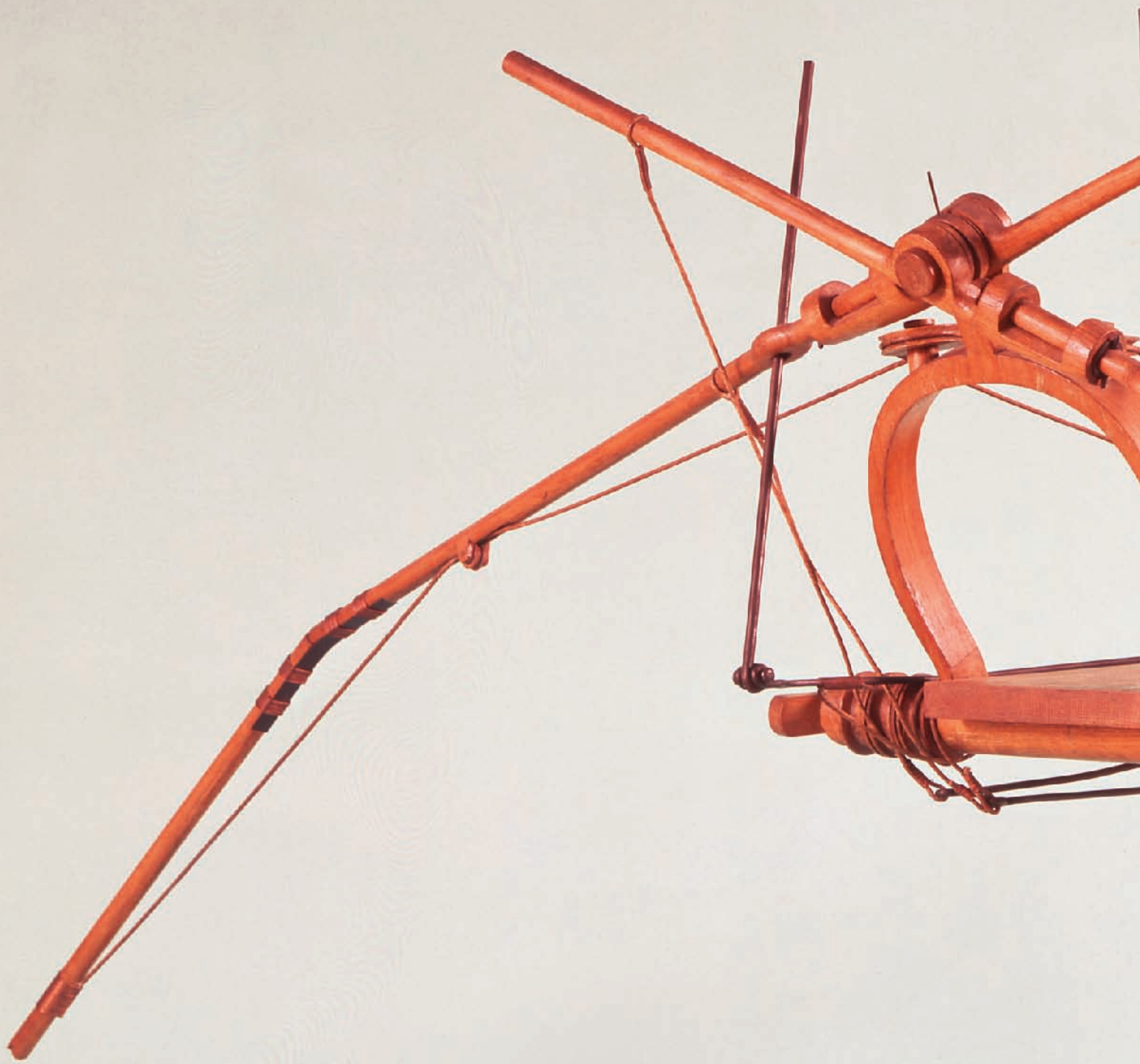
Léonard a aussi partagé beaucoup d'erreurs de son temps : la preuve en a été faite récemment à l'occasion de son *Traité sur les animaux*. Ce Traité, conservé en manuscrit à la bibliothèque de l'Institut, contient, en effet, une longue dissertation sur les vertus mystérieuses de toutes sortes de quadrupèdes, de volatiles, de reptiles ou de poissons. Or, cette dissertation – un des maîtres de l'histoire de l'art, Springer, en a donné la démonstration – n'est qu'un extrait d'un ouvrage célèbre au moyen âge, le *Physiologus* ou *Bestiaire*. On y apprend, par exemple, que l'oiseau appelé « callendrino », placé devant un malade, détourne la tête si le malade doit mourir ; si celui-ci, au contraire, doit en réchapper, l'oiseau le regarde en face et prend pour lui sa maladie. Là où les *Bestiaires* ont fait défaut à Léonard pour l'étude des mœurs des animaux, il a eu recours au *Trésor* de Brunetto Latini. Ici encore, Springer a mis hors de doute, par une série de rapprochements, les emprunts faits par le Florentin du XVe siècle à son compatriote du XIIIe. Enfin, Pline lui-même, le crédule naturaliste romain, a été mis à contribution. – Comment un esprit si libre a-t-il pu prendre la peine d'analyser – je n'ose dire d'accueillir – tant de croyances absurdes, où le basilic, le phénix, les sirènes, sont décrits comme des êtres réels ? Il n'a pour excuse que l'exemple des plus éminents d'entre ses contemporains. Il ne s'est point toutefois borné à une simple compilation. Plusieurs comparaisons ou maximes révèlent une note personnelle. C'est ainsi qu'il dit du lion : « On peut le comparer aux fils (aux sectateurs) de la vertu, qui se réveillent au cri de la gloire et s'élèvent par des études honorables, grâce auxquelles ils montent toujours davantage. Quant à ceux qui sont rebelles à ce cri, ils s'enfuient et se séparent d'avec les hommes vertueux. »

Vis-à-vis des sciences naturelles, Léonard s'est manifesté comme anatomiste, comme botaniste et comme géologue.

Devançant les théories les plus hardies du XIXe siècle, il déclare que le mouvement est la cause de toute vie : « Il moto è causa d'ogni vita. » Ne croirait-on pas entendre Hæckel, s'écriant « que la vie d'un organisme

56. *Études pour une machine volante propulsée à l'aide d'un mécanisme actionné par les pieds et les mains*, vers 1487-1490. Plume et encre, 23,2 x 16,7 cm. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

57. D'après un projet de Léonard de Vinci, *Modèle de machine à ailes battantes.* Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, Milan.



quelconque n'est rien autre chose qu'un enchaînement continu de mouvements matériels ; que le mouvement vital est homogène, persistant, immanent ».

Il est, d'autre part, le premier qui ait proposé de diviser les animaux en deux grandes classes, ceux qui ont le squelette en dedans et ceux qui l'ont en dehors, tels que les coquillages, les huîtres, etc. Cette division correspond, à peu de chose près, aux deux sous-règnes des vertébrés et des invertébrés, fixés par Lamarck et généralement adoptés jusqu'à ce jour, où ils ont été détrônés par les théories transformistes.

Lorsque Léonard aborda l'étude de l'anatomie, il ne le fit pas seulement – c'est M. Mathias Duval qui le déclare – en artiste désireux de comprendre les formes extérieures, mais encore, et surtout, en philosophe brûlant de pénétrer le mécanisme des fonctions les plus intimes, les rapports des organes les plus profonds.

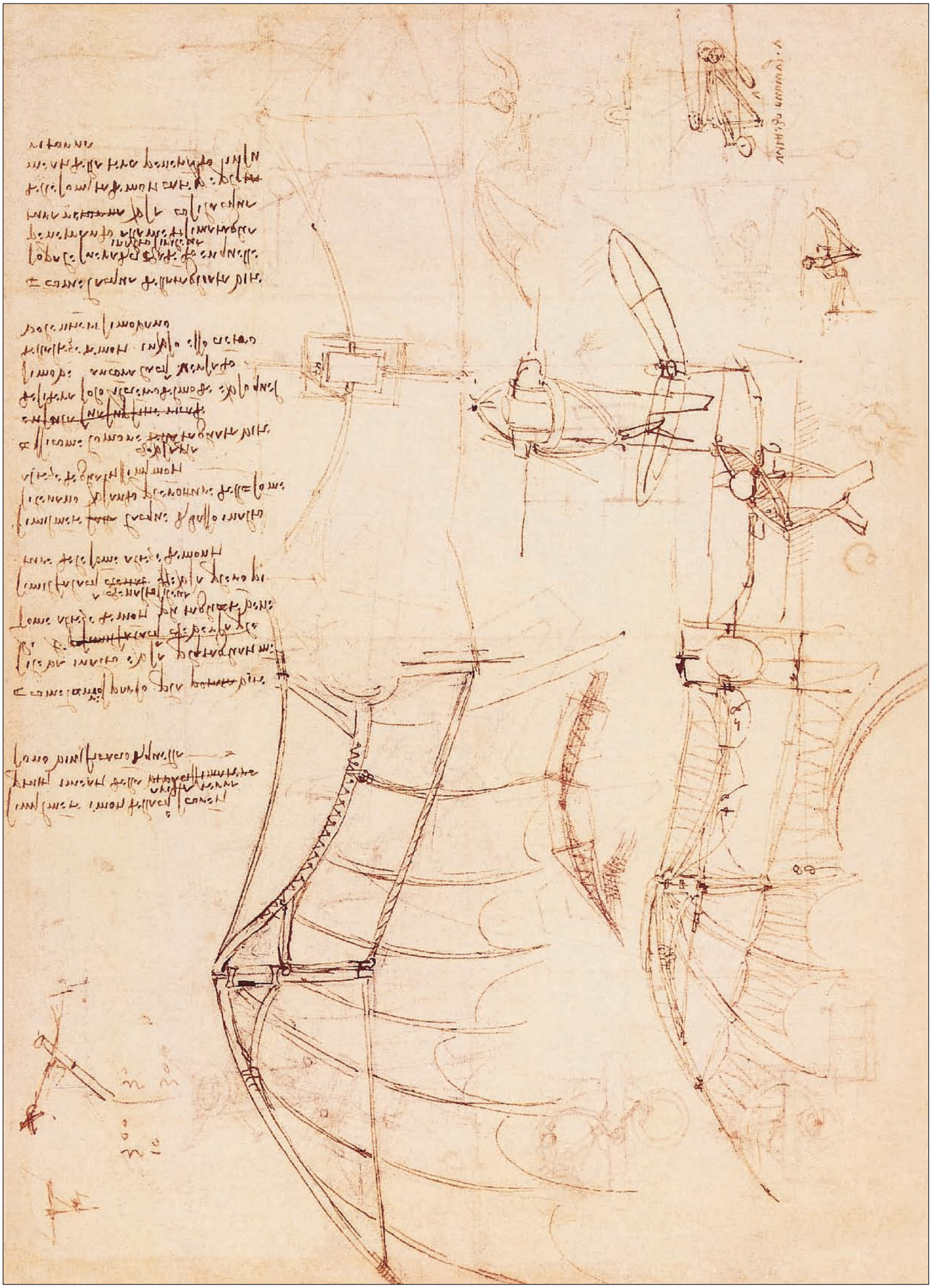
Cette partie de son œuvre est trop connue pour qu'il soit nécessaire de l'exposer à nouveau ; attachons-nous plutôt aux travaux sur la biologie : ici encore, il déploie une fécondité merveilleuse, s'intéressant à la fois aux actions réflexes, au vol des oiseaux, à la mécanique animale, à l'embryologie. C'est ainsi – pour choisir un exemple entre cent – qu'il sait décomposer, avec une netteté parfaite, ces mouvements compliqués que la photographie instantanée permet aujourd'hui d'analyser si facilement, grâce aux ingénieux perfectionnements de M. Marey. On n'a, pour s'en convaincre, qu'à lire le chapitre CCCCI du *Traité de Peinture*. M. Mathias Duval, dont je suis heureux d'invoquer ici le témoignage, a constaté qu'en étudiant les fonctions du système nerveux, le savant du XVe siècle a nettement entrevu les mouvements qui sont indépendants de la participation du cerveau et dus à la simple intervention de la moelle épinière. Léonard est allé jusqu'à poser cette loi que les mouvements réflexes se produisent, alors même que la volonté tendrait à les suspendre.

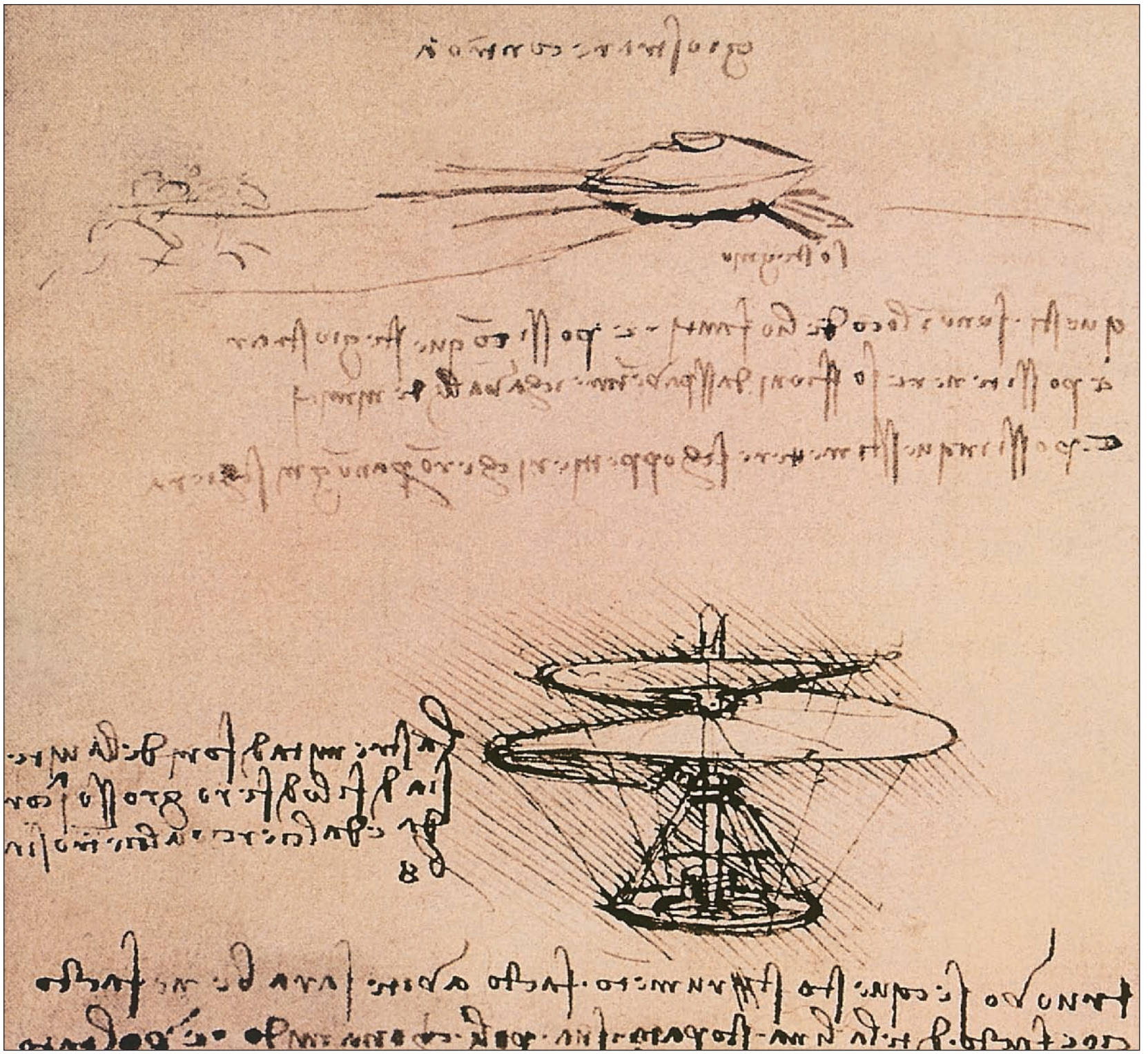
Pour apprécier l'activité de Léonard dans les directions innombrables où elle s'est exercée, il faudrait un génie aussi vaste que le sien. Le lecteur comprendra que j'aie le devoir de faire un choix et que la prudence m'ordonne de me retrancher derrière le jugement des différents spécialistes qui ont étudié les diverses faces de la production du maître. J'emprunterai donc à M. Mathias Duval la classification des travaux anatomiques de Léonard. Il les divise en trois catégories : I. Notes relatant diverses observations faites sur des cadavres, et notamment sur un sujet réduit au dernier degré d'émaciation. – II. Notes sur le plan du *Traité d'anatomie* qu'il se proposait de publier : tantôt il y indique qu'il commencera par la peau, en étudiant les variations de couleur qu'elle peut présenter : tantôt il projette un ordre plus didactique, se proposant de décrire d'abord le squelette, puis de le revêtir de ses muscles, puis des vaisseaux ; tantôt il indique le nombre de préparations ou dissections qu'il se propose de faire afin d'étudier et d'expliquer les os et les cartilages, les muscles et les tendons, les vaisseaux et les nerfs, et comment il lui faudra représenter chaque membre au moins sous trois de ses faces, pour en donner une notion complète ; tantôt il donne un nouveau plan de traité d'anatomie dans lequel il veut commencer par l'étude de l'embryon, de sa formation, de son accroissement, du développement après la naissance, puis la constitution complète du corps de l'homme et de la femme adultes. – III. Notes où il explique la nécessité de reproduire par le dessin les résultats de la dissection pour rendre ces résultats accessibles aux personnes qui n'auraient ni l'occasion ni le courage de se livrer à l'étude directe des cadavres. Ici, il nous trace en termes brutaux, mais singulièrement expressifs, les conditions dans lesquelles devait alors travailler un anatomiste partageant son logement avec « les corps écorchés et décharnés et épouvantables à voir ».

Longtemps avant Michel Servet et Harvey, le Vinci a entrevu la circulation du sang, mais sans réussir à en expliquer le mécanisme. « Le cœur, dit-il, est un muscle principal de force, et il est beaucoup plus puissant que les autres muscles. – Cœur raccourci : j'ai décrit la situation des muscles qui descendent de la base à la pointe du cœur et la situation des muscles qui naissent à la pointe du cœur et vont au sommet. – Cœur étendu : les oreilles du cœur sont les avant-ports de ce cœur, qui reçoivent le sang quand il s'échappe de son ventricule, du commencement à la fin du serrement, parce que si un tel sang ne s'échappait pas en partie de sa quantité, le cœur ne pourrait pas se serrer. » Le passage suivant est encore plus caractéristique : « Le sang qui retourne, lorsque le cœur se rouvre, n'est-il pas le même qui ferme les portes du cœur ? »

58. *Appareil volant à ailes partiellement fixes*, vers 1488-1490. Plume, encre et sanguine, 29 x 20,5 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.

59. D'après un projet de Léonard de Vinci, *Maquette de L'homme volant.* Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, Milan.





Particulièrement intéressantes furent les relations de Léonard avec un jeune professeur de l'université de Pavie, Marc Antonio della Torre. Ce savant, qui avait pour patrie Vérone, cité chère aux études classiques, et pour père un médecin distingué, professeur à l'université de Padoue, fut un des premiers qui s'affranchirent du joug des Arabes pour s'attaquer de nouveau à la nature, sous les auspices des Grecs, notamment de Galien. À peine sorti de l'adolescence (il était né en 1481), il se rendit célèbre par ses recherches anatomiques ; ses cours obtinrent un vif succès, à Padoue d'abord, où il enseigna jusqu'en 1506, à Pavie ensuite. Son séjour dans cette dernière ville se trouvant circonscrit entre les années 1506 et 1512, date de sa mort prématurée (della Torre disparut à peine âgé de trente ans), c'est lors du second voyage de Léonard à Milan que se placent les relations du peintre avec l'anatomiste. Un des domaines des Melzi, à Vaverole (Vapri ?), aurait servi de théâtre aux entretiens des deux amis. Écoutons à ce sujet Vasari : « Della Torre se servit beaucoup, dans ses œuvres, du génie, de la science et de la main de Léonard, qui, de son côté, fit un livre dont les figures sont dessinées à la sanguine avec des hachures à la plume. Après les études de pure ostéologie vinrent celles des nerfs et des muscles, divisées en trois sections : la première pour la couche la plus profonde, la seconde pour la couche moyenne, la troisième enfin pour la couche superficielle. Chacune de ces figures est accompagnée de notes explicatives en caractères bizarres, tracés à rebours et de la main gauche, de façon que celui qui n'en a pas l'habitude n'en peut rien déchiffrer sans l'aide d'un miroir. »

Hâtons-nous d'ajouter que, contrairement à l'opinion courante, Léonard fut en ces études le maître et non l'élève de della Torre, comme on l'a universellement admis jusqu'ici. Un de ses recueils, le « Libro titolato de figura umana » fut commencé, d'après le témoignage même de l'auteur, le 2 avril 1489, ainsi, à une époque où della Torre ne comptait que sept ans. Il semble que l'artiste continua ses recherches après son retour à Florence. Lorsque le cardinal d'Aragon lui rendit visite en 1516. Léonard se glorifia en effet d'avoir disséqué (« haver facta notomia ») plus de trente cadavres, soit d'hommes, soit de femmes, de tout âge. *L'Anonyme*, publié par Milanesi, ajoute que ces expériences furent entreprises dans l'hôpital Sainte-Marie-Nouvelle à Florence.

L'anatomie dont s'occupa Léonard était moins, a affirmé un homme du métier, la science des muscles, où triompha Michel-Ange, que l'observation des effets produits sur nos organes par les affections de l'âme ou les passions. M. Mathias Duval, en reproduisant un des dessins de Léonard, ajoute que ce dessin montre avec quel soin (peut-être trop scrupuleux), l'illustre maître s'était attaché à séparer, par la dissection, les divers faisceaux des muscles pectoraux, deltoïde et sterno-cléido-mastoïdien. Rappelons, ajoute M. Duval, que, dans son *Traité de Peinture*, Léonard de Vinci a consacré de nombreux chapitres à la description des muscles du corps, des jointures des membres, des « cordes et petits tendons qui se ramassent, lorsque tel muscle vient à s'enfler pour produire telle ou telle action ».

Au sujet de la croissance, relevons cette observation curieuse qu'à l'âge de trois ans chaque individu a atteint la moitié de sa taille définitive D'après une communication de mon savant confrère M. Edmond Perrier, cette loi est sensiblement exacte.

Dans l'excès de sa probité scientifique, Léonard nourrissait certaines préventions contre la médecine. Il eût dit volontiers, comme tel savant moderne illustre, qu'elle est un art, non une science. Sa mauvaise humeur éclate en plus d'une boutade. Tantôt il assimile les médecins aux alchimistes, tantôt il déclare que qui prend médecin suit un mauvais conseil. Son hygiène à lui consiste « à ne pas manger sans appétit, à ne faire usage que d'aliments bien cuits et simplement préparés, à bien mâcher ». Une fois cependant, il reconnaît que « si la maladie est la discordance des éléments infusés dans le corps vivant, la médecine est la remise en état de ces mêmes éléments ».

Accidentellement, ce chercheur infatigable a touché à l'ethnographie. S'étant demandé pourquoi les habitants des pays chauds sont noirs, il est arrivé à cette explication bizarre : les hommes nés dans les contrées chaudes aiment la nuit parce qu'elle les rafraîchit et ont horreur de la lumière parce qu'elle les brûle ; c'est pourquoi ils ont la couleur de la nuit qui est noire. Dans les contrées froides, c'est le contraire qui arrive !

60. *Étude de vis aérienne*, vers 1486-1490. Plume et encre, 23 x 16,7 cm. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

61. D'après un projet de Léonard de Vinci, *Maquette de vis aérienne.* Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, Milan.

62. *Batterie de quatre pièces d'artillerie projetant des pierres dans la cour d'un fort*, vers 1503-1504. Plume, encre et lavis, 33 x 48 cm. Royal Library, Windsor Castle.

La botanique est redevable à Léonard de quelques lois capitales.

Il résulte des recherches combinées de MM. Uzielli et Charles Ravaisson-Mollien que Léonard était familiarisé avec les écrits de Théophraste, dont il mentionna ou renouvela diverses expériences. S'il n'est pas démontré qu'il ait connu l'existence des sexes chez les plantes, il a du moins enrichi la botanique d'une foule d'observations précieuses. La disposition et l'arrangement des feuilles autour de la tige, la phyllotaxie, a été l'objet de ses études assidues, notamment dans le livre IV du *Traité de Peinture*. Le premier, il a posé les lois de cette science, dont on a fait longtemps honneur à l'Anglais Brown (l'ouvrage de celui-ci ne parut qu'en 1658).

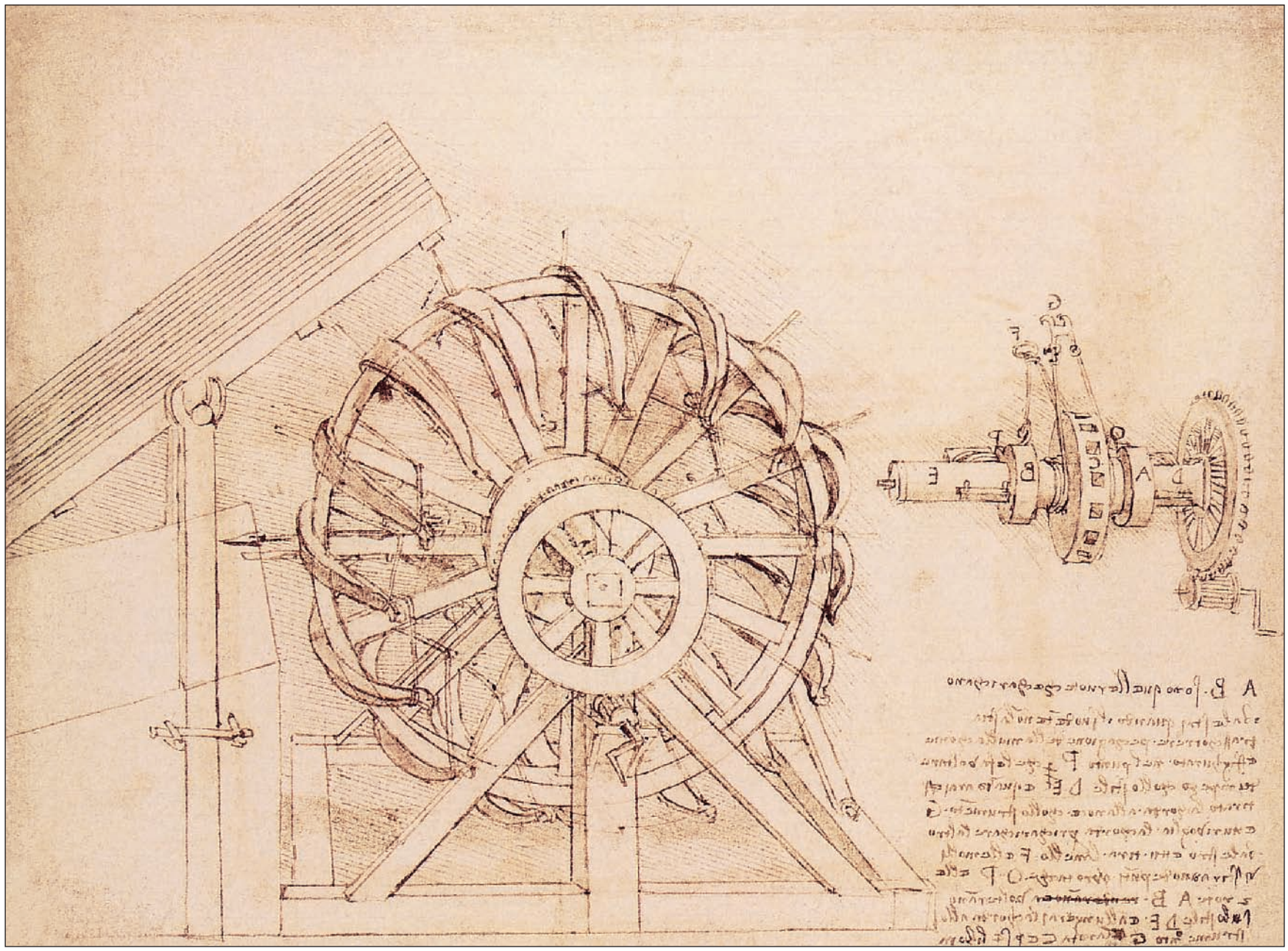
Dans les arbres, la partie des couches concentriques exposée au midi, montre, dit Léonard, plus de force et de jeunesse que celle exposée au nord. Les cercles des rameaux coupés représentent le nombre d'années qu'ils ont vécu, et leur grosseur correspond à l'humidité ou à la sécheresse de ces années. Ils révèlent de même de quelle manière ils étaient orientés, parce qu'ils sont plus gros du côté du nord que du côté du midi ; le centre de l'arbre se trouve donc plus voisin de l'écorce méridionale que de l'écorce septentrionale.

Ailleurs, Léonard explique comme suit la croissance de l'écorce : l'augmentation de grosseur des plantes est causée par le suc qui se développe au mois d'avril entre la chemise et le bois de l'arbre. À ce moment, la chemise se change en écorce et de nouvelles crevasses se produisent dans l'écorce, au fond des crevasses ordinaires. Parmi les autres expériences entreprises dans le domaine de la botanique, mentionnons l'étude de l'action du poison sur les plantes.

La nutrition des plantes est caractérisée comme suit : « Le soleil donne l'esprit et la vie aux plantes, et la terre, avec son humidité, les nourrit. – Relativement à ce fait, j'ai essayé déjà de laisser seulement une très petite racine à une courge ; elle conduisit à perfection tous les fruits qu'elle put engendrer, lesquels furent environ soixante courges [de l'espèce] des longues. Et j'appliquai mon esprit avec diligence à une telle vie ; et je reconnus que la rosée de la nuit était ce qui, avec son humidité, allait, en pénétrant abondamment par l'attache (aisselle) de ses grandes feuilles, nourrir cette plante avec ses enfants, ou plutôt ses œufs qui ont à produire des enfants. Tout rameau, tout fruit naît sur la naissance de ses feuilles, laquelle lui tient lieu de mère, en lui portant l'eau des pluies et de l'humidité de la rosée. »

Mais c'est avant tout comme géologue que Léonard force notre admiration par l'originalité de ses vues et la hardiesse de ses conjectures. Aucun savant avant lui n'avait pénétré à ce point le mystère des cataclysmes de notre globe ; ses hypothèses, parfois véritablement géniales, se relient directement à celles de Darwin et de Lyell. Il ne fait même plus à la tradition biblique sur la date de la création l'honneur de la discuter : c'est par centaines et par milliers de siècles qu'il procède dans ses évaluations. Les distances ne l'embarrassent pas davantage. Après avoir assigné aux atterrissements du Pô une antiquité de 200 000 années, il soutient que tous les fleuves tributaires de la Méditerranée finiront par se jeter dans le Nil, et que celui-ci aura son embouchure au détroit de Gibraltar, de même que tous les fleuves qui se jetaient auparavant dans le golfe du Pô avaient fini par devenir des affluents du fleuve du même nom.

Longtemps avant Bernard Palissy, que l'on a considéré jusqu'ici comme l'initiateur de ces études, le savant italien a fixé son attention sur les coquillages disséminés au sommet des montagnes. Il s'efforce de démontrer que leur présence n'a rien à voir avec le déluge universel, et les considérations sur lesquelles il se fonde sont déduites avec une rare puissance de logique. Les voici en substance : ces coquillages n'ont pas été apportés par le déluge, et la preuve, c'est qu'ils se trouvent tous au même niveau, alors que la cime de beaucoup de montagnes dépasse ce niveau ; sinon, ils devraient apparaître au sommet de ces montagnes et non pas à peu de distance de leur base ; à supposer que ces mollusques, habitués à vivre au bord de la mer, aient précédé celle-ci lors de sa crue, les quarante jours pendant lesquels tombèrent les pluies du déluge n'eussent pas suffi à des animaux si lents pour aller du bord de l'Adriatique dans le Montferrat en Lombardie, c'est-à-dire pour parcourir une distance de 250 milles. À ceux qui prétendent que les vagues les ont portés jusque-là, Léonard répond que les coquillages ne peuvent pas, eu égard à leur poids, se diriger si ce n'est au fond des eaux. Si

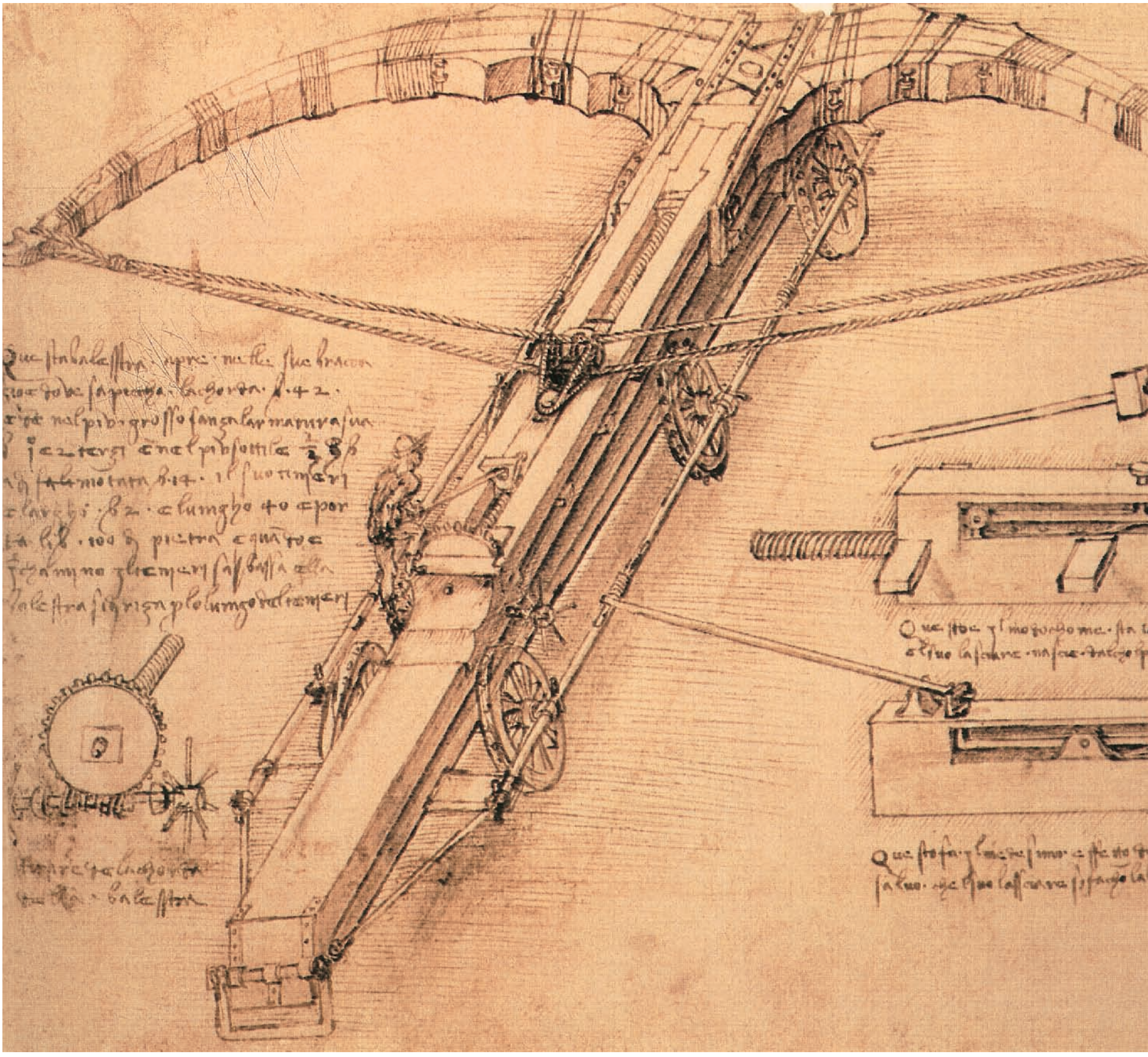


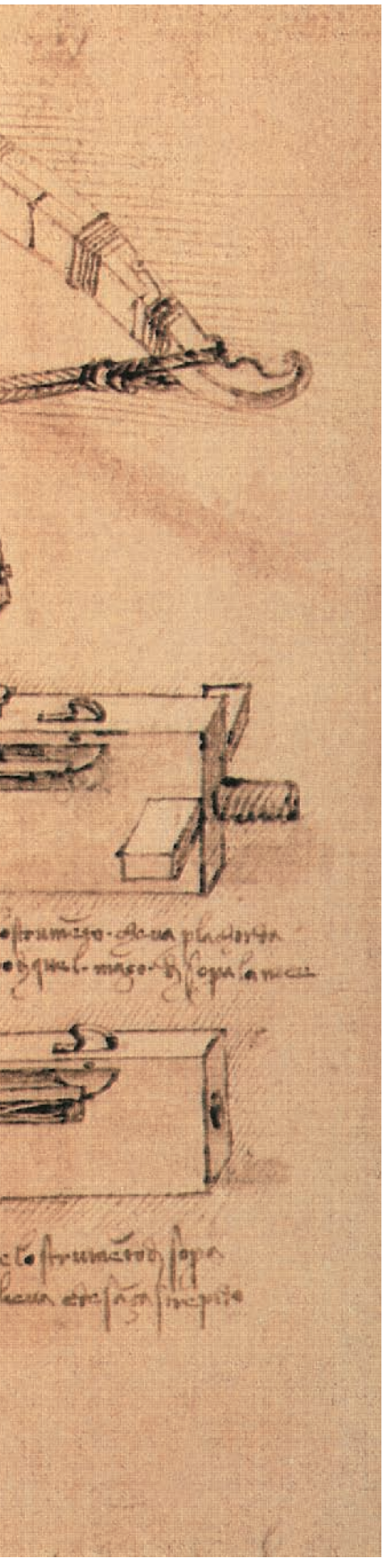
vous ne m'accordez pas cette concession, ajoute l'implacable argumentateur, avouez du moins que ces coquillages devaient rester, soit au sommet des montagnes les plus élevées, soit dans les lacs situés à leur base ; tels que le lac de Larius ou de Côme, le lac Majeur, le lac de Fiesole ou de Pérouse et d'autres.

Qui sait si le point de départ des recherches géologiques de Léonard ne fut pas une constatation faite au XIVe siècle par Boccace dans son roman de *Filocopo* : frappé de l'abondance des coquilles fossiles dans certaines régions, l'illustre nouvelliste n'hésita pas à considérer leur présence comme une preuve du séjour de la mer sur le continent. Encore une idée qui était dans l'air et que Léonard eut le mérite de recueillir !

Précurseur de Cuvier, Léonard a, le premier, démontré que le fond des mers s'exhausse, soit brusquement, soit par de lentes accumulations de dépôts de toute sorte. Les montagnes, d'après lui, sont faites et détruites par le cours des fleuves. Leurs cimes ont pu être des lits de fleuves ou des mers ; ceux-ci s'étant retirés, par suite de la lente corrosion des bases des montagnes, ont dû chercher un autre lit. Mais écoutons sa profession de foi : « Comment les bases septentrionales de n'importe quelles Alpes ne sont pas encore pétrifiées, c'est ce qui se manifeste là où les fleuves, qui les coupent, se dirigent vers le nord ; ils y coupent, dans la hauteur des montagnes, la stratification des pierres vives ; en se réunissant à la plaine, les stratifications en question sont toutes en terre de potier ; ainsi qu'on voit, dans le val di Lamona, le fleuve Lamona, en sortant du mont Apennin, procéder sur ses

63. *Machine de guerre avec seize arbalètes*, vers 1485.
Plume et encre, 22 x 30 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milan.





rives. – Comment les fleuves ont tous coupé et séparé les uns des autres les membres des grandes Alpes : c'est ce qui se manifeste par l'ordre des pierres stratifiées, du sommet de la montagne, jusqu'au fleuve ; la correspondance des stratifications dans les rochers est visible d'un côté aussi bien que de l'autre de la rivière. – Comment les pierres stratifiées des montagnes représentent tous les degrés (couches) de fange déposés l'un sur l'autre par les inondations des fleuves. – Comment les différences de grosseur des stratifications de pierres sont produites par les diverses inondations des fleuves, à savoir par les inondations plus grandes ou plus petites. »

Ailleurs, faisant allusion à un éboulement contemporain (il s'agirait, d'après M. Richter, de la catastrophe qui se produisit en 1515 au-dessus de Bellinzona), le Vinci rapporte que « l'on a vu de son temps tomber une montagne de 7 milles, qui combla une vallée en même temps qu'elle forma un lac. Ainsi sont faits, ajoute-t-il, la majeure partie des lacs de montagnes, les lacs de Garde, de Côme, de Lugano, le lac Majeur ».

Il n'est pas impossible que Léonard ait visité le versant piémontais des Alpes, et spécialement le marquisat de Saluces. Mais la région qu'il explora de préférence, ce furent les environs du lac de Côme. Il partait de Lecco, pour se rendre dans les monts de la Brienza. On a constaté à ce sujet que ses informations ne sont pas toujours d'une absolue exactitude. C'est ainsi qu'il affirme que, de la base du Mont-Boso (le mont Rose), partent les quatre fleuves qui arrosent l'Europe, en se dirigeant chacun d'un côté différent, le Rhône, le Rhin, le Danube et le Pô. N'importe quel écolier démontrerait aujourd'hui la vanité de cette assertion.

La déclivité du sol derrière l'Atlas, la fameuse mer intérieure, n'a pas échappé à l'attention de Léonard. « On ne saurait nier, dit-il, que le Nil ne soit constamment trouble en entrant dans la mer d'Égypte et que ce trouble ne soit causé par les terres que le fleuve entraîne sur son passage ; ces terres ne reviennent en arrière que lorsque la mer qui les a reçues les jette sur le rivage. Voyez la mer de sable derrière le mont Atlas, à l'endroit autrefois couvert d'eau salée. »

L'on peut rattacher à la géologie les travaux géographiques de Léonard : il s'est, en effet, uniquement occupé de géographie physique ; les autres branches de cette science, par une conséquence logique, lui étaient profondément indifférentes, ainsi que tout ce qui concernait l'histoire ou la politique.

La cartographie devait être fort avancée en Italie, si nous en jugeons par les cartes de Léonard, surtout par celle de la Toscane, où il indique avec une netteté étourdissante le système orographique et hydrographique de cette province : il nous montre Arezzo isolée dans ses marais ; Sienne perchée sur un monticule, entre l'Arbia, la Chienna et la Ciecina ; Chiusi, dominant un lac, vaste comme un océan, et qui semble se relier par un émissaire au lac Trasimène. Les noms des fleuves sont écrits en petites capitales ; de même que ceux des villes principales ; ils sont suivis des lettres FL. Les noms des villes secondaires sont en caractères courants.

On a mêlé, bien à tort, le nom de Léonard à la découverte de l'Amérique. Grothe mentionne, sans sourciller, d'après Ximenès (1757), une lettre écrite en 1473 par le Vinci à Christophe Colomb sur la possibilité d'atteindre les Indes orientales par la route projetée ! Jusque dans l'ouvrage de M. Uzielli, on lit que la plus ancienne carte connue portant le nom de l'Amérique est due à Léonard.

64. *La Grande Arbalète*, vers 1480-1482. Plume et encre. Pinacoteca Ambrosiana, Milan.

65. D'après un projet de Léonard de Vinci, *Double Grue tournante*. Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, Milan.

Or voici ce que m'écrit à ce sujet M. Henri Harrisse, le savant américaniste. On a trouvé, en effet, dans les papiers du Vinci en Angleterre, les fuseaux d'une petite sphère grossière et élémentaire. Ces fuseaux portent le nom d'Amérique, et les configurations accusent à peu près l'année I515. Partant de là, M. Mayor a publié, dans l'*Archaelogia* de Londres, un travail pour soutenir la thèse, aujourd'hui abandonnée par tout le monde, que Léonard était le dessinateur de ces fuseaux. En tout état de cause, il y a au moins huit cartes d'Amérique plus anciennes que celle-là : celle de Juan de la Cosa, pilote de Colomb, datée de 1500 ; celle d'Alberto Cantino, pour le duc de Ténare, année 1502 ; celle de Nicolay de Canerio, année 1303 ; deux cartes publiées par Kunstmann, 1504, etc.

Avec les études théoriques alternaient mille inventions, parfois du domaine le plus humble : véhicules, écluses de canaux, compas de réduction à centre mobile, machines et ustensiles de toute sorte pour étirer le fer, tordre les cordes, etc.

Il n'est pas jusqu'au propulseur à hélice, dont la navigation tire de nos jours de si grands avantages, qui ne doive être mis à l'actif de ce génie si fécond : on en trouve un dessin, d'une netteté parfaite, dans un de ses manuscrits. Léonard songeait même à l'utiliser pour la locomotion aérienne et en construisit des modèles en papier, qui, mis en mouvement par de minces lames d'acier tordues, suivaient quelque temps l'impulsion première. Comme pendant au propulseur à hélice, il donna le parachute.

Ainsi, plus heureux que la plupart de ses successeurs, Léonard posait le principe en même temps qu'il en réalisait les applications ; parfois même il parvenait à les mettre pratiquement en œuvre. Il réunissait donc en sa personne les trois rôles de théoricien, d'inventeur d'applications mécaniques et d'ingénieur, presque invariablement distincts et inconciliables, comme M. Berthelot l'a montré dans sa belle étude sur Denis Papin. Rien qu'à considérer ses dessins, l'on s'aperçoit qu'il a mis, comme on dit, la main à la pâte ; qu'il a construit et fait fonctionner ses machines.

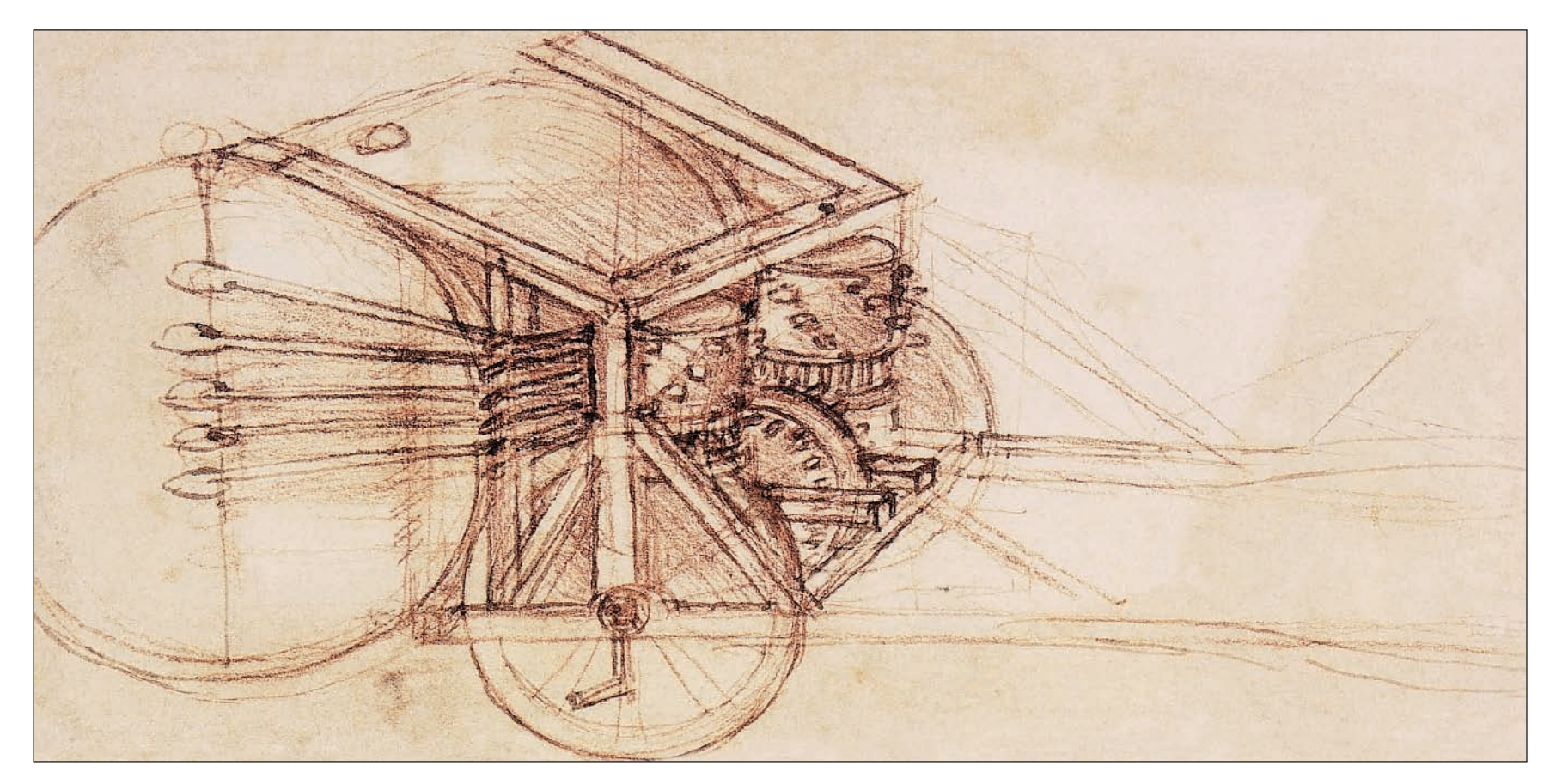
Au début du XVIIe siècle encore, les artisans ou les bourgeois milanais se servaient d'une foule d'engins inventés par ce cerveau fertile : ici, il leur avait fourni les moyens de tailler et de polir économiquement le fer, le marbre et jusqu'au cristal de roche ; de hacher la viande destinée aux saucisses, au moyen d'une roue mise en mouvement par un enfant ; puis c'étaient des machines hydrauliques d'une infinie variété.

L'ingénieur militaire, à son tour, se révéla par d'innombrables inventions. À en juger par sa lettre à Ludovic le More, c'était même là le domaine dans lequel notre héros se flattait d'exceller.

Avons-nous le désir de juger sainement cette face de son activité, il nous faut, si je ne m'abuse, déterminer plus rigoureusement qu'on ne l'a fait jusqu'ici son attitude vis-à-vis de la tradition antique.

Ici, comme en matière d'art, il a pris aux Grecs et aux Romains infiniment plus qu'on le croit communément. Son modèle, c'est Archimède, dont il a pu lire la biographie dans les *Vies* de Plutarque. À l'instar du célèbre ingénieur syracusain, il se flatte de mettre en déroute les ennemis, à l'aide de machines miraculeuses. Mais tandis qu'Archimède, tout en ne donnant ses inventions que pour de simples jeux de géométrie, arrêta longtemps l'effort des Romains, Léonard n'a jamais, que je sache, réussi à mettre en ligne ses engins en apparence si redoutables. Une longue série de dessins nous initie aux inventions, plus ou moins chimériques, du Vinci. Tantôt il nous montre des chevaux armés de lances, tantôt des chars aux roues garnies de crochets ou de faux, tantôt des défenses volantes, des espèces de paravents destinés à abriter des archers (Collection de M. Valton, etc.), ou encore des béliers, des balistes, des catapultes.

Pour peindre d'un trait l'inanité de beaucoup de ces engins, je me bornerai à constater que le novateur par excellence place encore, à tout instant, des arcs entre les mains de ses soldats, comme si les armes à feu n'avaient pas depuis longtemps fait leur apparition – on signale, dès 1435, des « traits à poudre portatifs ». Ailleurs, il propose d'asphyxier les assiégés, comme le faisaient les Germains, avec de la fumée de plume, de soufre et de réalgar. Étant données de telles illusions, il ne pouvait manquer de rechercher la composition du feu grégeois (« fuoco greco ») : il nous en donne la recette avec la plus entière bonne foi.



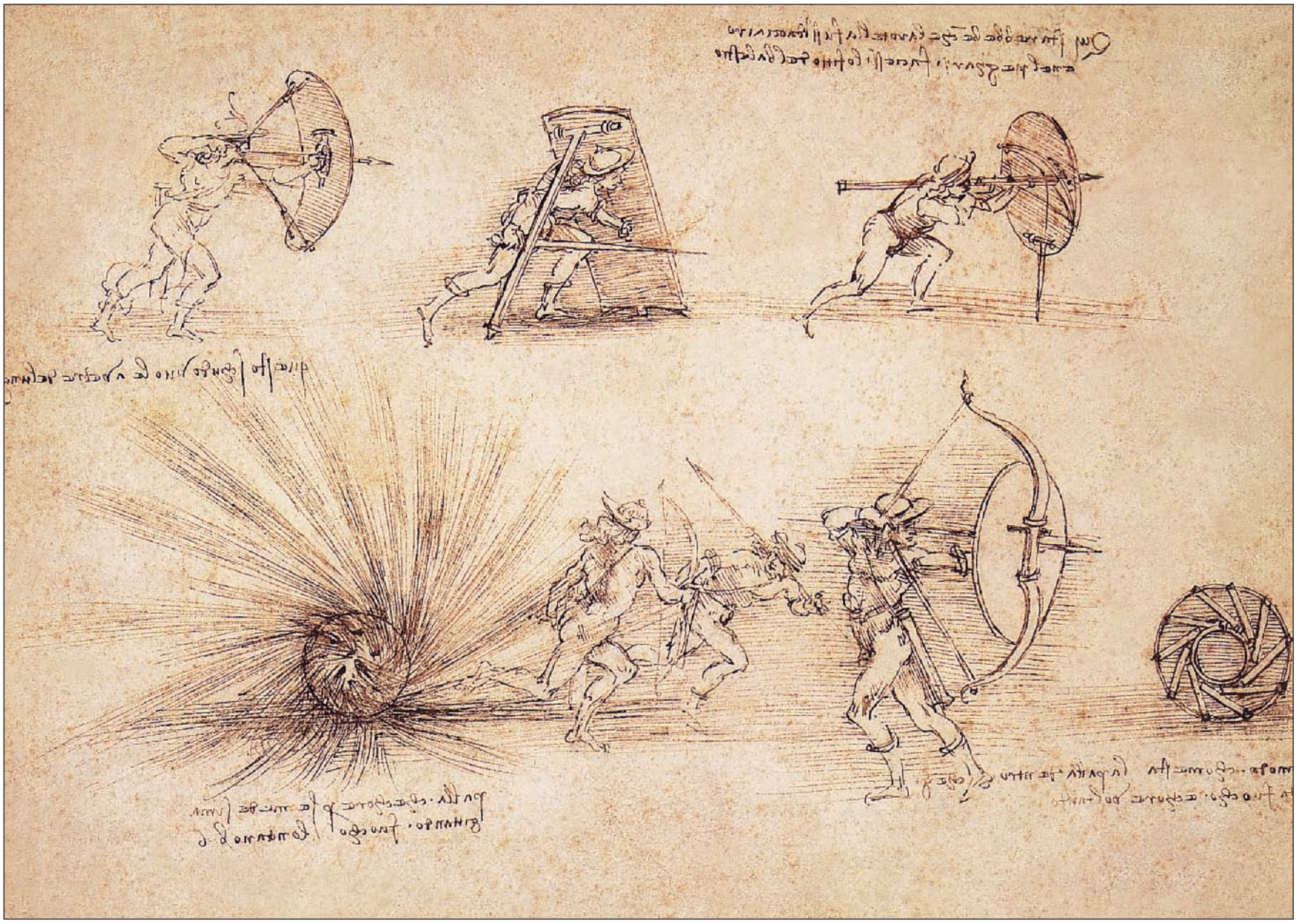
Si, à la cour de Ludovic le More, l'artiste (on le sait de reste) avait tenu plus qu'il n'avait promis, l'ingénieur militaire s'était bercé d'étranges illusions. En rapprochant les résultats des promesses, il est impossible de ne pas se révolter devant son optimisme, et, ayons le courage de prononcer le mot, devant son outrecuidance. Ce qu'il proposait au duc comme des moyens pratiques et éprouvés, c'étaient tout simplement des expériences de laboratoire ; que dis-je ? des projets formulés sur le papier seulement et qui n'auraient pas supporté un instant la mise à l'épreuve. Sinon, Ludovic le More eût été invincible ; sinon, les armées de Charles VIII et de Louis XII eussent été mises en déroute dès la première décharge. On n'objectera pas que l'occasion a manqué à Léonard pour appliquer ses stupéfiantes inventions. Les guerres soutenues par ses deux patrons, Ludovic le More et César Borgia, la lui auraient fournie amplement. La vérité est qu'il vivait dans le domaine de la spéculation pure, sans nul intérêt pour les résultats matériels.

Ne restons toutefois pas sur une telle impression vis-à-vis d'un tel homme. Un des premiers, il a recommandé l'emploi des mines pour détruire les fortifications. Il a, en outre, précédé notre siècle en inventant des mitrailleuses à tubes multiples, fixes ou mobiles, ainsi que des canons se chargeant par la culasse (*Codex atlanticus*). D'après une communication de M. Henry de Geymüller, certains engins de cette nature existent encore dans plusieurs collections d'armes, entre autres celle de Venise. Nul doute que ses conseils pour la construction de ponts volants ne renferment, elles aussi, bon nombre de données utiles.

Il semble que Léonard ait également mis son crayon au service des professeurs d'escrime. Lomazzo raconte du moins qu'il dessina pour Gentile dei Borri les différentes positions d'un homme à cheval qui veut combattre un homme à pied, et de quelle manière un homme à pied peut attaquer un homme à cheval, ou se défendre contre lui, selon la différence des armes. « Il est grand dommage, ajoute Lomazzo, que ce travail n'ait pas été publié ; il aurait donné de l'éclat à cet art singulier. »

En tant qu'ingénieur hydrographe, Léonard passe pour l'inventeur d'une foule d'applications pratiques et en même temps d'une foule de projets ; mais des travaux récents, notamment dus à M. Beltrami, nous forcent à restreindre ses titres.

66. *Tambour militaire mécanique*, vers 1493. Sanguine, 18,6 x 9 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.



Prenons d'abord ses innovations dans l'établissement des écluses.

D'après Fumagalli, Léonard aurait inventé les volets, pratiqués dans les portes de l'écluse, et substitué la coulisse (« incastro ») aux deux portes verticales qui se ferment à angle droit (« nel angolo »). En un mot, toute l'économie de ce système serait l'œuvre de Léonard. En réalité, l'emploi des volets pratiqués dans les portes de l'écluse ne date pas du temps de Léonard. Les Vénitiens déjà en avaient formé sur le Piovego en 1481 ; bien mieux, Philippe Marie Visconti en avait fait exécuter vers 1440 : « Meditatus est et aquæ rivum, per quem ab Abbiate Viglevanum usque sursum veheretur, aquis altiora scandentibus machinarum arte, quas conchas appellant... » On voit, ajoute Venturi, que l'historien en parle comme d'une chose connue et commune, qui avait déjà reçu un nom propre en Italie. L.-B. Alberti, dans son *Traité d'Architecture*, rédigé au plus tard en 1450, décrit également ce système dans tous ses détails. Peut-être même les écluses en question étaient-elles déjà connues au XIVe siècle. Il est temps d'aborder l'étude même des canaux établis par Léonard. Vasari affirme que, dans sa jeunesse, il fit le projet d'un canal de navigation de Florence à Pise. Il ne s'agissait pas de rétrécir et de débarrasser la rivière de l'Arno, comme le fit plus tard Viviani, mais bien d'établir un canal qui, se détachant de l'Arno même, devait traverser les campagnes de Prato, de Pistoja, de Serravalle, et le lac de Sesto. Léonard parle de la manière de fournir l'eau à ce canal, des frais de construction dudit canal, des rivières qui doivent le couper, etc. (*Codex atlanticus*, ff. 43-92.)

67. *Étude de boucliers et explosion de bombe*, vers 1485-1488.
Plume et encre, 20 x 27,3 cm.
École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.

Pour Milan, éloignée à la fois des grands lacs et des grands fleuves de la Haute Italie, les communications par la voie fluviale étaient de tout temps une question vitale. Aussi la reconnaissance publique a-t-elle concentré sur Léonard le mérite de cette œuvre de canalisation immense.

« Sous ce ciel brûlant, a-t-on écrit, il fait parvenir l'eau dans tous les coins des prairies du Milanais. C'est à lui que nous devons, nous autres voyageurs, ces paysages admirables où la fertilité et la verdure colossale des premiers plans ne sont égalées que par les formes bizarres des montagnes couvertes de neige, qui forment à quelques milles un horizon à souhait pour le plaisir des yeux. »

Or, la Lombardie comptait, depuis le XIIe siècle, des travaux hydrauliques considérables (tels que la dérivation du Tessin) destinés soit à l'irrigation, soit peut-être même à la navigation. Au siècle suivant, on y entreprit la dérivation de l'Adda à Cassano pour former la Muzza ; au XIVe siècle, la prolongation de la dérivation du Tessin jusqu'à Milan, avec le canal de Pavie et la régularisation du Pô depuis Pont, Albero jusqu'à l'embouchure du Lambro. Le désir de relier Verbano, d'où la fabrique de la cathédrale de Milan tirait ses marbres, au cœur de la cité de Milan avait fait naître vers la fin du XIVe siècle le projet de mettre le « Naviglio grande » en communication avec les fossés qui entouraient la capitale. Pour cela, il fallait compenser une différence de niveau d'environ cinq brasses : on augmenta donc la portée du canal de jonction, en suspendant, à de certaines heures, toutes les prises d'eau ; on éleva, en outre, artificiellement le niveau de l'eau, en fermant momentanément l'embouchure. Dès 1395, on put ainsi transporter les matériaux « per navigium novum ad Logetum sancti Stefani », c'est-à-dire jusqu'au réservoir communiquant avec les fossés de Milan.

Mais ce système de navigation avait l'inconvénient de supprimer les prises d'eau pour des intervalles relativement longs : on limita donc les variations de niveau, obtenues au moyen de deux écluses, à la partie du canal strictement suffisante pour contenir les barques composant chaque radeau ; des réservoirs (« conche ») permettaient d'élever ou d'abaisser à volonté les eaux.

Les biographes de Léonard ont de tout temps eu une tendance à le proclamer le créateur – et le créateur exclusif– du canal de la Martesana. Les dates cependant sont formelles : dès 1457 (Léonard ne comptait que cinq ans !), le duc François Sforza avait ordonné de commencer la dérivation de ce canal, qui tire sa source de l'Adda ; un de ses ingénieurs, Bertola da Novate avait poussé les travaux avec une ardeur telle qu'en 1465 le gouvernement ducal put procéder à la vente régulière de l'eau amenée par le canal. Ludovic le More s'attaqua de son côté à la Martesana ; il se proposait, non seulement d'en augmenter le débit, mais encore de la rendre navigable jusqu'au lac de Lecco. Or, comme l'Adda faisait un détour trop long en aval de Brivio et que le courant en était trop rapide, il crut utile d'établir en amont un canal par lequel les bateaux pussent descendre, quittes à reprendre l'Adda là où le fleuve redevenait navigable. Les documents nous laissent ignorer le nom de l'ingénieur chargé de cette mission. Il ne semble pas, d'autre part, que les travaux aient été menés fort rondement : en 1496, l'on en était encore à étudier le problème de la navigabilité. L'honneur de cette entreprise reviendrait-il à Léonard ? Le fait est que celui-ci figure, en 1496, sur la liste des ingénieurs du duc et qu'il a laissé dans ses écrits des comptes de dépenses et de nivellements ayant trait à la dérivation de l'Adda, du côté de Brivio. Mais il faut ajouter immédiatement qu'à partir de 1494, Bartolommeo della Valle figure sur la même liste. Or, ce della Valle n'est autre que l'ingénieur chargé, en 1516, de concert avec Benedetto da Massalia, de diriger l'emploi du subside de 10 000 ducats que le roi François Ier venait d'accorder pour la continuation des travaux. Quoi de plus naturel, dès lors, que d'admettre que ce fut lui également qui avait été chargé, sous le règne de Ludovic le More, des études relatives à cette voie de navigation.

D'après M. Beltrami, les travaux de la Martesana comprennent donc deux périodes distinctes : la première, antérieure à l'arrivée de Léonard, correspond aux travaux du canal de Trezzo à Milan, œuvre de Bertola da Novate ; l'autre, postérieure au départ de Léonard pour la France, embrasse les études et essais de della Valle et de Massalia pour l'établissement du canal de Paderno. Décrite, dès 1520, par Carlo Pagnano, cette seconde entreprise ne fut achevée que vers la fin du XVIe siècle, sous la direction de Meda.

L'argumentation de M. Beltrami est, on le voit, des plus serrées. J'éprouve quelque hésitation néanmoins à admettre que Léonard ait été absolument étranger aux travaux de la Martesana. Ne savons-nous pas de source certaine qu'à une dizaine d'années de là, entre 1508 et 1510, il dirigea sur ce cours d'eau d'importants travaux, dont je reparlerai dans un des chapitres suivants. Le *Codex atlanticus* contient d'autres projets de canalisation encore : à savoir, les plans du canal destiné à relier Césène à Porto Cesenatico, et ceux des canaux exécutés dans le Frioul. Quant au projet du canal à construire près de Romorantin, il en sera question plus loin, dans le chapitre consacré aux ouvrages que l'artiste-ingénieur exécuta en France. Les témoignages qui précèdent établissent clairement que Léonard n'était pas seulement un théoricien, pour ne pas dire un utopiste, mais qu'il se révéla en outre comme un ingénieur du plus grand mérite, à qui l'hydraulique est redevable de splendides progrès. Les travaux de canalisation ont leur pendant dans les travaux de colmatage. Si Léonard n'a pas inventé ce procédé, qui était pratiqué en Toscane dès le XIIe siècle, il en a du moins le premier donné la formule exacte.

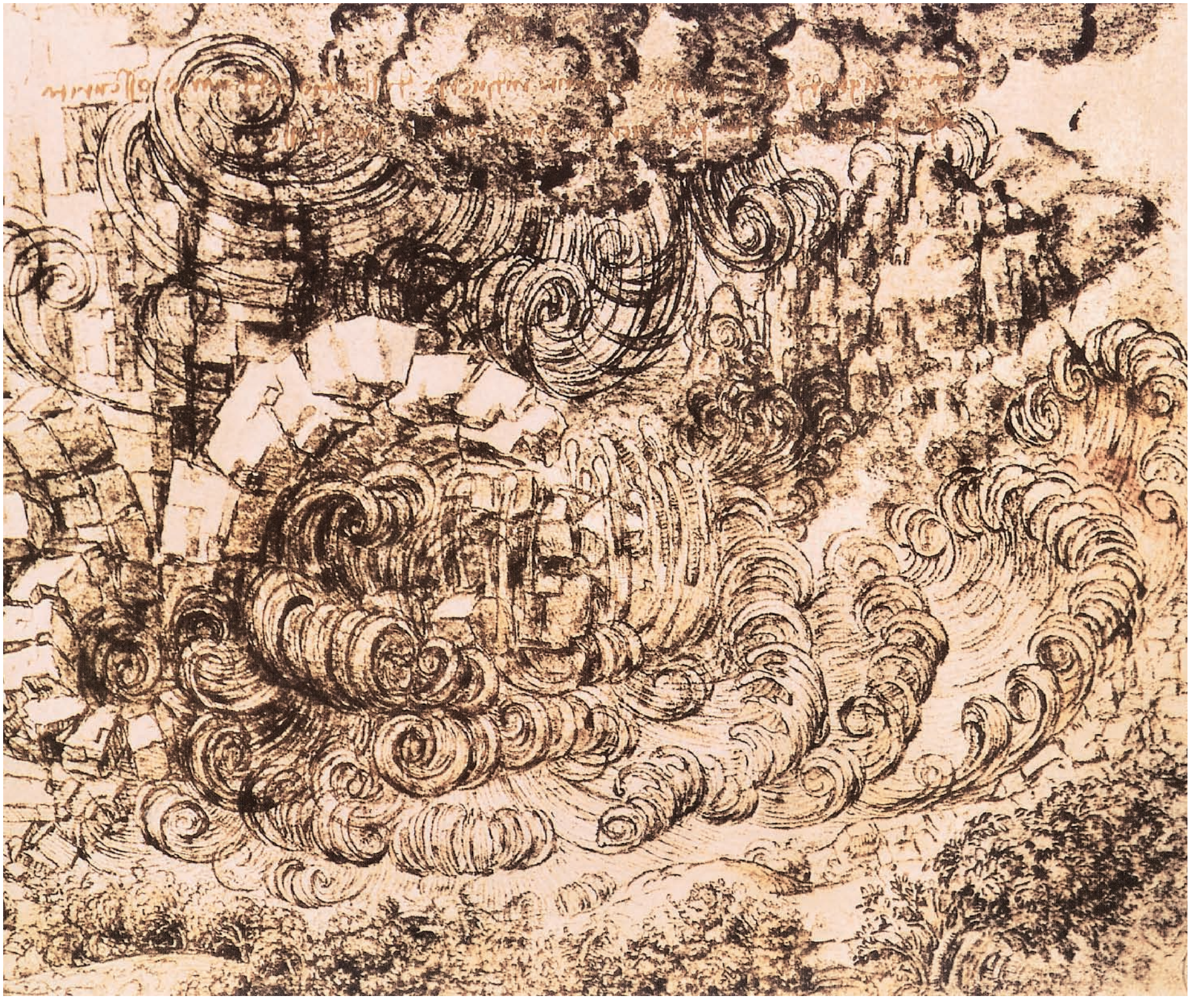
Léonard songeait-il à publier les résultats de tant d'ardentes et fécondes investigations ? Le mystère dont le théoricien et l'ingénieur s'entourait, ses précautions pour dérober aux autres le contenu de ses manuscrits, prouvent du moins que, s'il en entrevoyait la publication comme but final, il ne témoignait aucun empressement à se servir de l'imprimerie pour répandre ses découvertes. Il travaillait avant tout pour lui-même, bien différent en cela de son compatriote florentin.

Léon-Baptiste Alberti, qui s'enorgueillissait d'écrire non pour lui, mais pour l'humanité : « Non nobis sed humanitati scribimus. » Un recueil d'observations scientifiques, conservé au château de Holkham, contient, au sujet d'une sorte de scaphandre, une déclaration des plus instructives : « Eu égard à la méchanceté des hommes, je ne publie ou ne divulgue pas le moyen que j'ai découvert pour rester sous l'eau, car ils s'en serviraient pour commettre des assassinats au fond de la mer en détruisant les vaisseaux et en les faisant couler à fond, eux et ceux qui les montent. »

Tout en renonçant aux pratiques de l'ésotérisme, le chef de l'Académie de Milan n'entendait, en aucune façon, se dépouiller au profit du premier venu. Nul doute aujourd'hui que le système d'écriture auquel il s'arrêta dès sa jeunesse, dès 1473 (de droite à gauche, à la façon des Orientaux) ne fût destiné à dérober au commun des mortels les découvertes sans prix consignées sur ses carnets. Il surveillait avec non moins de soin l'accès de son laboratoire ; nous en avons pour preuve sa lettre au sujet d'un certain Allemand, du nom de Jean, fabricant de miroirs, qui travaillait dans son voisinage au palais du Vatican ; il l'accusa formellement d'errer sans cesse dans son atelier, cherchant à l'espionner pour le critiquer au dehors. – Excusons cette faiblesse d'un grand homme. À une époque où il n'existait ni revues spéciales pour prendre date, ni brevets pour sauvegarder les droits de l'inventeur, la circonspection s'imposait à qui ne voulait pas être victime des plagiaires.

Concentré sur lui-même, comme il l'était, ainsi que l'a éloquemment proclamé Mme Raffalovich, Léonard « a été un semeur d'idées, mais un semeur qui n'a pas vu lever la moisson. Comme ces graines qui, enfermées inertes dans les tombeaux, germent une fois rendues aux conditions nécessaires de leur évolution, ainsi ses écrits n'ont vu le jour que longtemps après sa mort. Il avait accumulé le fruit de ses observations et de ses travaux sans prendre souci de les faire connaître à ses contemporains. Comptait-il sur la postérité ? Croyait-il à un sursis accordé à une existence si pleine qu'elle déborde sur l'immortalité ? De quel prix inestimable pour nous n'eussent pas été ses manuscrits revus, mis en ordre, commentés par lui-même ! Il ne l'a pas voulu. Était-ce désintéressement de gloire, ambition trop haute, incurie, dédain, modestie ou tout simplement le temps lui aura-t-il manqué ? Que ce soit fatalité ou volonté délibérée, inclinons-nous devant la tombe muette ; la réponse n'est pas là. Le secret de Léonard est dans ses œuvres ; c'est là qu'il faut le chercher. La chère, grave et majestueuse image du Maître nous accueillera sur le seuil de ce monde enchanté qu'il a créé, où la grâce, plus puissante que la beauté, règne en souveraine. Le génie de l'art et le génie de la science se sont fondus dans son âme en un idéal qui participe de cette dualité ». – Savant aux vues profondes, charmeur incomparable, il est le seul dans l'histoire de l'humanité qui ait su à la fois remonter aux sources les plus secrètes de la vérité et évoquer la beauté la plus radieuse, réunir en lui la science.

68. *Explosions.*
Royal Library, Windsor Castle.



La Chute de Ludovic Le More et ses conséquences

Qui ne connaît la fin lamentable du More, son châtiment trop mérité et cependant si rigoureux ! Le 31 août 1499, à l'approche de Louis XII, Ludovic fit partir pour l'Allemagne ses deux fils avec leurs précepteurs, ainsi que les cardinaux Ascanio Sforza et Federigo Sanseverino ; il dirigea en même temps sur les États de son neveu, l'empereur Maximilien, son trésor, qui renfermait à ce moment 240 000 ducats, et une quantité énorme de perles, sans compter 150 000 ducats laissés au château de Milan. Lui-même quitta Milan, le 21 septembre, pour prendre la même route. Dans l'excès de son désespoir et de son avilissement, il eut, pour la seconde fois, une de ces inspirations qui ont valu à son nom l'exécration de tout Italien : si jadis il avait appelé à son secours Charles VIII, lorsqu'il s'était vu menacé par le roi de Naples, pour le coup il essaya de pousser, sur Louis XII et les Vénitiens, l'ennemi acharné de la chrétienté, le sultan. Le fait est attesté par son contemporain et ami, le chroniqueur Corio. Rappelé dans le Milanais, au bout de quelques mois, par des sujets mécontents du gouvernement des étrangers, Ludovic fit une entrée triomphale dans sa capitale, le 4 février 1500. Mais bientôt une nouvelle invasion française mit en péril ce pouvoir éphémère. Trahi par les Suisses, près de Novare, le duc fut livré par eux (le 10 avril) à un vainqueur impitoyable.

Jusqu'ici, une fois le rideau tombé sur le dernier acte du drame, les historiens ont refusé d'accorder, ne fût-ce qu'un coup d'œil, à l'ancien souverain du Milanais, à l'instigateur de tant de merveilles ; à leurs yeux, il était mort civilement. Les contemporains et la postérité se sont montrés également inexorables. Aussi bien, en ouvrant aux étrangers le chemin de sa patrie, Ludovic avait commis un crime dont aucun tribunal ne saurait l'absoudre. Mais il m'a été impossible, quant à moi, de me séparer ainsi de l'homme qui avait rendu à la cause du beau tant de services éclatants, qui avait suscité tant de chefs-d'œuvre, et j'ai voulu rechercher comment avait achevé de mourir une intelligence animée d'un culte si ardent pour les choses de l'art et peuplée de si radieuses images.

Les documents sur la vie intime de Ludovic, pendant cette agonie de huit ans, font malheureusement défaut. Nous savons seulement que l'ancien souverain du Milanais fut d'abord conduit à Suse, puis à Lyon, escorté de 200 archers de la garde et de plusieurs gentilshommes. À Lyon, « grand nombre de gentilshommes de cheuz le Roy luy furent au devant. Le prévost de l'ostel le conduisit tout le long de la grant rue jucques au chasteau de Pierre Encize et là fut logé et mys en garde seure. Ce séjour fut illecques quinze jours, durant lequel temps, par les seigneurs du grand conseil du roy de plusieurs choses fut interrogué lequel supposé qu'il heus faict que foul toutesfoys moult sagement parloit ». De Lyon, Ludovic fut transféré au chasteau du Lys Sainct Georges, dans le Berry, et donné en garde à un gentilhomme du nom de Gilbert Bertrand. Quatre ou cinq années plus tard, Louis XII, avec cette cruauté qui est le propre des caractères faibles, fit enfermer son prisonnier dans le donjon de Loches, sans même lui permettre – Paul Jove tenait cette circonstance d'un témoin oculaire – de se servir d'encre et de plumes : « erepto scribendi solatio ». L'infortuné y expira, le 27 mai 1508, âgé de cinquante-sept ans seulement.

Mû par un sentiment de compassion, trop facile à expliquer vis-à-vis d'un tel bienfaiteur de l'art, j'ai entrepris, il y a quelques années, un voyage, j'allais dire un pèlerinage, à ce donjon où gémit si longtemps le plus illustre des protecteurs de Léonard. Le site est incomparable, mais le cachot souterrain, dans lequel était enfermé l'infortuné prince milanais, dépasse en horreur tout ce que l'on peut imaginer : des

69. *Étude pour la tête de la Vierge,* 1508-1512.
Craie tendre, 20,3 x 15,6 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.

blocs de rochers tout nus pour parois, la terre battue pour parquet. La seule distraction du martyr, c'étaient les images grossières qu'il peignait – affirme-t-on (je ne garantis pas l'authenticité de la légende) – sur les parois de sa tombe ; dernier souvenir de la protection éclairée accordée aux arts, à Léonard, à Bramante, et qui, aux yeux de l'impartiale histoire, balance les crimes commis envers sa famille et sa patrie.

Par une coïncidence qui mérite d'être relevée, Léonard mourut à quelques années de là, également en France, également en Touraine à environ 30 kilomètres de Loches, tandis que le maréchal de Trivulce, implacable ennemi du More, terminait ses jours à Chartres.

La chute de Ludovic le More était le plus grand malheur qui pût frapper Léonard : elle le réduisit, aux approches de la vieillesse, à chercher un autre protecteur, qui fut long à se trouver, à recommencer sa carrière, qui avait été plus riche en chefs-d'œuvre et en témoignages d'admiration qu'en résultats positifs ; elle le livra enfin au danger qui l'avait menacé toute sa vie : la dispersion, l'éparpillement, de ses admirables facultés.

Quelle qu'eût été en matière de politique l'indécision du More, quelles qu'eussent été ses fluctuations, ses faiblesses : en matière d'art, du moins, il avait réussi à obtenir, des artistes attachés à son service, le concours le plus efficace, un travail suivi, des œuvres faites pour vivre à travers les siècles. Rien de plus injuste à cet égard que l'amère boutade de Léonard sur son ancien bienfaiteur : « Édifices de Bramante (restés inachevés). Le gouverneur du château fait prisonnier. Visconti emmené prisonnier et son fils tué. Gian della Rosa dépouillé de son argent. Bergonzo commença, puis refusa (?) et ensuite la fortune s'enfuit. Le duc perdit ses États, sa fortune et la liberté, et aucune de ses entreprises ne fut terminée par lui. » Privé de cette sage et énergique direction, le Vinci erra sur les flots pareil à un vaisseau désemparé, prêt à se briser contre le premier écueil.

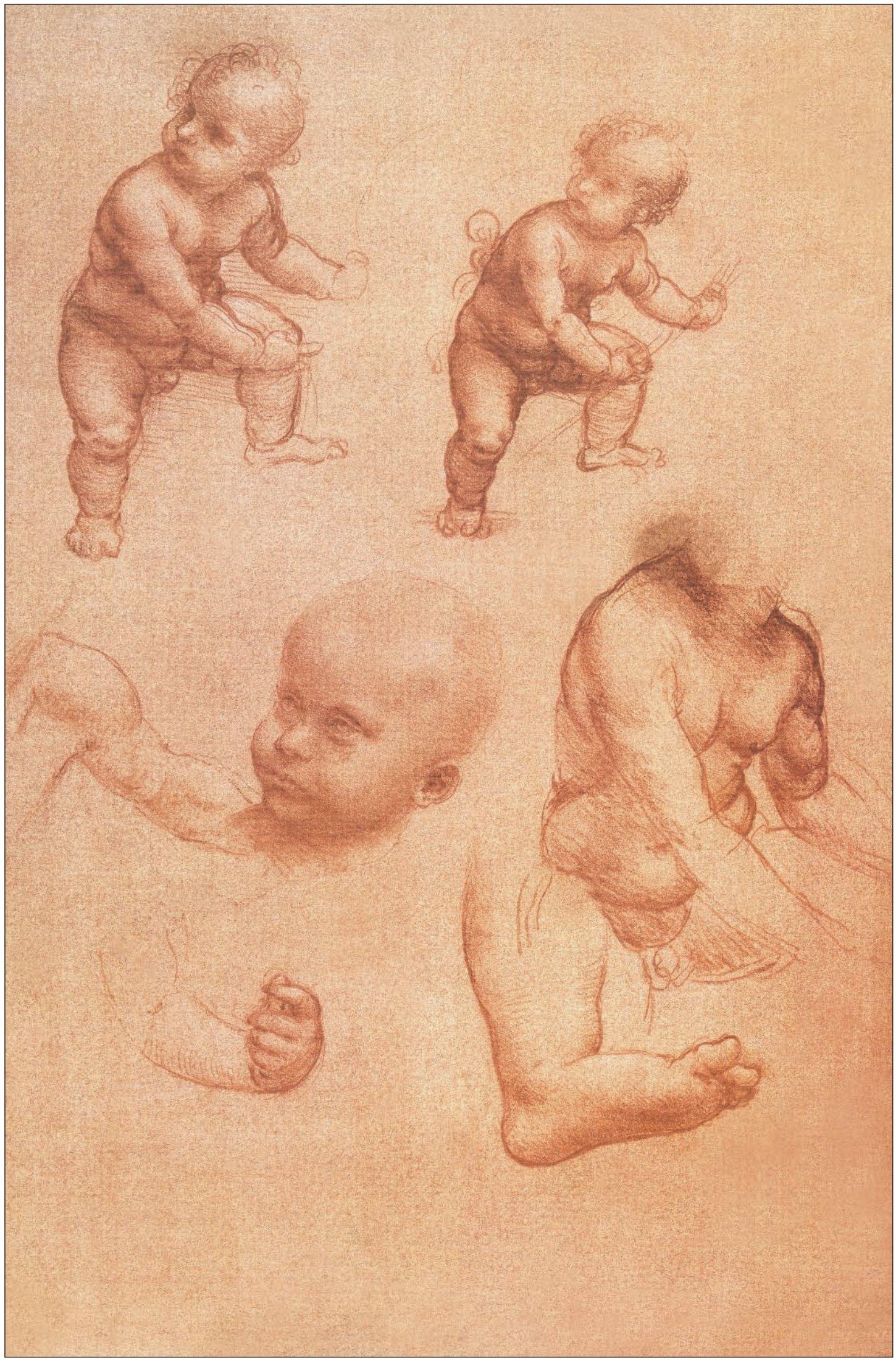
Lorsque Louis XII fit son entrée triomphale à Milan, le 6 octobre 1499 en compagnie de César Borgia et d'un essaim d'autres grands seigneurs, les merveilles enfantées par le pinceau et l'ébauchoir de Léonard ne furent pas les dernières à frapper ses regards. Il éprouva un tel ravissement devant la *Cène* qu'il songea un instant à la faire transporter en France avec le mur sur lequel elle était peinte. La statue équestre de François Sforza ne le captiva pas moins. Nous le savons par la réponse, faite en son nom par le cardinal d'Amboise au duc de Ferrare : le cardinal ne chargea-t-il pas l'ambassadeur ferrarais, le 24 septembre1501, de dire à son maître que le roi ayant vu cet ouvrage, lui, cardinal, ne pouvait en disposer sans l'assentiment de son souverain.

Cependant, pour une cause ou pour une autre, Louis XII, qui quitta d'ailleurs Milan le 7 novembre 1499, pour retourner en France, laissa passer plusieurs années encore avant d'attacher définitivement à son service l'auteur de ces chefs-d'œuvre (7). Léonard, de son côté, tenta la fortune à Mantoue, chez la marquise Isabelle d'Este.

Son départ de Milan eut lieu dans les derniers mois de l'année 1499, peu de temps après les désastres qui avaient fondu sur le More. S'il faut en croire son ami Pacioli, Léonard serait retourné immédiatement à Florence. En réalité, il ne regagna son pays natal qu'après un séjour, de peu de durée d'ailleurs, à Mantoue et à Venise.

Prononcer le nom de la marquise Isabelle de Mantoue, épouse de Jean-François de Gonzague et belle-sœur du More, c'est évoquer l'image de la femme la plus accomplie de la Renaissance italienne : elle alliait aux plus hautes qualités morales une ardeur sans bornes pour les plaisirs de l'esprit et un goût exquis. Épouse irréprochable, mère aussi tendre que ferme, patriote pendant cette période de crise où le patriotisme italien subit une si complète éclipse (c'est elle qui, en apprenant la belle résistance de la ville de Faenza, assiégée par César Borgia, s'écria : « Ils ont sauvé l'honneur de l'Italie »), elle compta pour clients, pour amis et pour admirateurs, toutes les gloires littéraires ou artistes de la Renaissance.

70. *Étude pour l'Enfant Jésus*, 1501-1510. Sanguine et rehauts de blanc sur papier, 28,5 x 19,8 cm. Galleria dell'Accademia, Venise.



Malgré ses nombreux voyages à Milan, Isabelle ne semble pas être entrée en relations personnelles avec Léonard avant le voyage de 1499. Tout au plus, si, en 1498, elle avait écrit à Cecilia Gallerani pour la prier de lui envoyer le portrait que le Vinci avait fait de cette beauté fameuse.

C'est pendant cette visite à Mantoue, très certainement, que Léonard exécuta le portrait au sujet duquel un correspondant de la marquise nous fournit les intéressants détails que voici : « Très illustre Dame. Je vous envoie par le porteur un grand luth à la façon espagnole, de bois de noyer de couleur naturelle, qui véritablement me paraît être le meilleur qu'on aura jamais entendu. J'ai été malade. Je n'ai pu achever le luth blanc et noir, je le ferai comme celui-ci, à l'espagnole. Léonard de Vinci est à Venise ; il m'a montré un portrait de Votre Seigneurie qui est très naturel et me semble aussi parfait que possible. C'est tout ce que je vous écris par ce courrier, avec l'assurance nouvelle de mon respect, je me dis, de Votre Altesse, le fidèle serviteur. Lorenzo di Pavia. –Venise, le 13 mars 1500. »

Dans une lettre adressée à Léonard, le 14 mai 1504, la marquise ajoute un détail précieux sur ce portrait : « Quand vous vîntes dans ce pays-ci, alors que vous avez fait notre portrait au fusain, vous nous avez promis un jour de nous peindre en couleur (« Quando fusti in questa terra et che ne retrasti de carbone... »). »

On sait aujourd'hui, grâce aux recherches de Charles Yriarte, qu'un souvenir des relations de Léonard avec Isabelle nous est conservé. Il n'est autre que l'admirable carton du musée du Louvre, qui a si longtemps passé pour représenter une inconnue.

Dès le mois de mars 1501, le marquis de Mantoue se dessaisit du portrait de sa femme, ce qui obligea celle-ci a en demander à l'artiste une autre esquisse.

Il semble que la galerie de Mantoue ait renfermé un autre portrait de Léonard. Une lettre de 1531 mentionne « quello (quadro) di Leonardo Vinci che dono il conte Nicola (Maffei) ». En 1627, un inventaire enregistre : « un quadro depintovi una testa d'una donna scapigliata bozzata, opera di Leonardo da Vinci », estimé 180 livres.

Le départ de Léonard n'interrompit pas ses relations avec la savante et spirituelle marquise. Au risque d'interrompre l'ordre chronologique, je retracerai dès à présent les péripéties d'une amitié qui honore la princesse autant que l'artiste. Elle se borna d'ailleurs à un commerce épistolaire. Étant donnée l'humeur de Léonard, il était rare que les travaux dont le chargeaient ses mécènes sortissent du domaine platonique.

Avec la ténacité qui la caractérisait, la marquise poursuivit, des années durant, son idée fixe : obtenir que Léonard peignît un tableau pour son cabinet de travail, ce « studio », dans lequel devaient prendre place les compositions de Mantegna, du Pérugin, de Lorenzo Costa. Le 22 mars 1501, elle manifesta son désir à son correspondant de Florence, Fra Pietro da Nuvolaria : « Révérendissime Père. Si Léonard, peintre florentin, se trouve à Florence en ce moment, nous vous prions de vouloir nous informer quelle vie il mène ; c'est-à-dire s'il a quelque œuvre en train, comme on nous l'a dit, de quel genre elle est, et s'il doit rester longtemps dans cette ville. V. R. voudrait bien, comme si cela venait d'Elle, s'informer s'il

71. *Étude pour la Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, vers 1508. Plume et encre, 40 x 29 cm. Royal Library, Windsor Castle.

72. *Étude pour la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, c.1510. Plume et encre sur papier. Collection particulière.

se chargerait volontiers de faire un tableau pour notre cabinet (« studio ») et, s'il accepte l'offre, nous nous en remettions à lui, pour l'invention et pour l'époque de l'exécution. Mais s'il mettait de la résistance, vous pourriez au moins l'amener à nous peindre un petit tableau de la *Madone*, plein de foi et de douceur, comme il est dans sa nature de la concevoir. De tout ceci, nous serons reconnaissant à V. R. et audit Léonard. »

Entre temps, la marquise recourait aux lumières de Léonard pour expertiser certains vases précieux dont son agent de Florence, François Malatesta, lui proposait l'achat : « Il nous sera agréable », répond-elle à ce dernier, le 3 mars 1502, « que tu montres ces vases à quelque personne compétente, tel que Léonard de Vinci, le peintre de Milan, qui est notre ami, s'il se trouve à Florence, ou à tout autre que tu jugeras convenable, les consultant sur leur beauté et leur qualité. »

73. *Étude de drapé pour la Vierge*, vers 1510.
Pierre noire, pinceau et lavis noir, 23 x 24,5 cm.
Musée du Louvre, Paris.

En 1504, la marquise reprend ses tentatives au sujet du tableau. Le 14 mai, elle écrit à son agent Angelo del Tovaglia : « Désirant très vivement avoir quelque œuvre de Léonard de Vinci que nous connaissons, non seulement de réputation, mais personnellement, comme un peintre remarquable, nous lui écrivons, dans la lettre ci-jointe, de vouloir bien faire pour nous une figure du *Christ enfant* dans sa douzième année.

Vous lui présenterez notre missive en ajoutant les commentaires qui vous sembleront les plus propres à le décider : nous le paierons bien et s'il cherche une excuse dans l'œuvre qu'il a commencée pour Sa Seigneurie vous pouvez lui dire que ce sera un délassement qui le reposera de l'histoire. »

À cette lettre se trouvait jointe cette autre, destinée à l'artiste lui-même : « Maître Léonard. Apprenant que vous êtes fixé à Florence, nous avons conçu l'espoir de réaliser notre désir... Quand vous vîntes dans ce pays-ci, alors que vous avez fait notre portrait au fusain, vous nous avez promis de nous peindre un jour en couleur, mais comprenant qu'il vous serait difficile d'exécuter votre promesse, puisqu'il faudrait vous transporter ici, nous vous prions de bien vouloir remplir vos engagements envers nous, en remplaçant notre portrait peint par un *Christ enfant*, de douze ans à peu près, c'est-à-dire à l'âge où il disputait dans le temple, et de l'exécuter avec ce charme et cette suavité qui sont à un si haut degré le caractère de votre art. Si vous accédez à notre désir, en outre du paiement, que vous fixerez vous-même, nous vous resterons tellement obligée que nous ne saurons comment nous acquitter envers vous. »

Léonard, cependant, payait la marquise en promesses : « J'ai eu votre lettre en main en même temps que celle de Léonard, répond Tovaglia ; il m'a promis d'exécuter l'œuvre à certaines heures qu'il essaiera de dérober au travail qu'il a accepté de la Seigneurie. Je ne manquerai pas de le relancer ainsi que le

Pérugin ; tous deux m'ont certainement promis d'agir et semblent de bonne volonté, mais mon sentiment est qu'à eux deux il y aura joute à qui arrivera le dernier. Je ne sais pas trop qui sera le vainqueur ; je parierais cependant pour Léonard. »

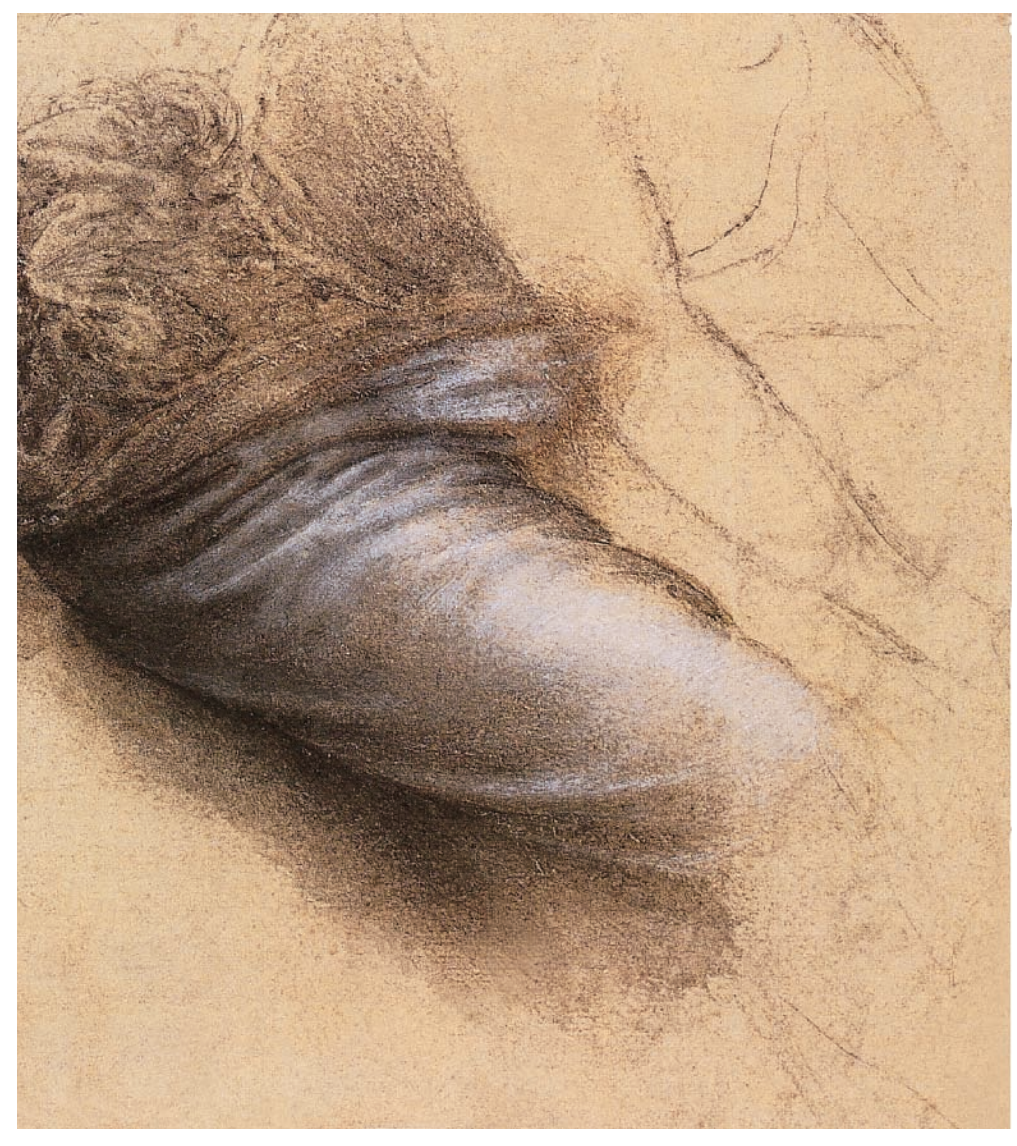
Le 30 octobre, la marquise revient à la charge : « Vous m'avez fait répondre par M. Angelo », écrit-elle à l'artiste, « que vous satisferiez de grand cœur à mon désir, mais les nombreuses commandes que vous avez me font craindre que vous n'ayez oublié la nôtre ; nous avons donc cru convenable de vous écrire ces quelques mots, vous priant, quand vous serez fatigué de l'histoire florentine, de vous délasser avec cette petite figure... »

En 1506, Isabelle, à l'occasion d'un voyage à Florence, renouvela ses instances. Un parent de l'artiste, Alessandro degli Amatori (probablement le frère de la première femme de Ser Piero da Vinci) se chargea de plaider sans relâche sa cause auprès de son neveu, ainsi qu'il résulte de sa lettre en date du 3 mars : « À toute heure, ici, à Florence, je représente les intérêts de V. S. auprès de Léonard de Vinci, mon neveu, et je ne cesse de le pousser à vous satisfaire à propos de la figure que vous lui avez demandée... Il m'a promis de commencer bientôt le travail... et si, jusqu'à ce que je parte de Florence, vous voulez bien me spécifier s'il vous convient mieux d'avoir telle figure que telle autre, je ferai tout pour qu'il satisfasse à votre volonté... »

Léonard, comme l'avait prédit Fra Pietro da Nuvolaria, finit effectivement par remporter le prix de lenteur, et la marquise, découragée, fit le sacrifice de ses espérances. À partir de 1506, on ne trouve plus trace de correspondance entre elle et le trop inexact peintre florentin.

Je reviens sur mes pas pour suivre Léonard dans ses pérégrinations à travers l'Italie, après la chute du More.

Dans les premiers mois de l'année 1500, il se trouvait à Venise, ainsi qu'en fait foi la lettre de Lorenzo da Pavia, reproduite ci-dessus. L'artiste parle lui-même, mais incidemment, de ce voyage dans une note publiée par M. Richter. Nous y voyons que l'un au moins de ses élèves, Andrea Salai, l'accompagnait.



74. *Étude de drapé pour la Vierge,* vers 1510. Pierre noire et rehauts de blanc,16,4 x 14,5 cm. Royal Library, Windsor Castle.

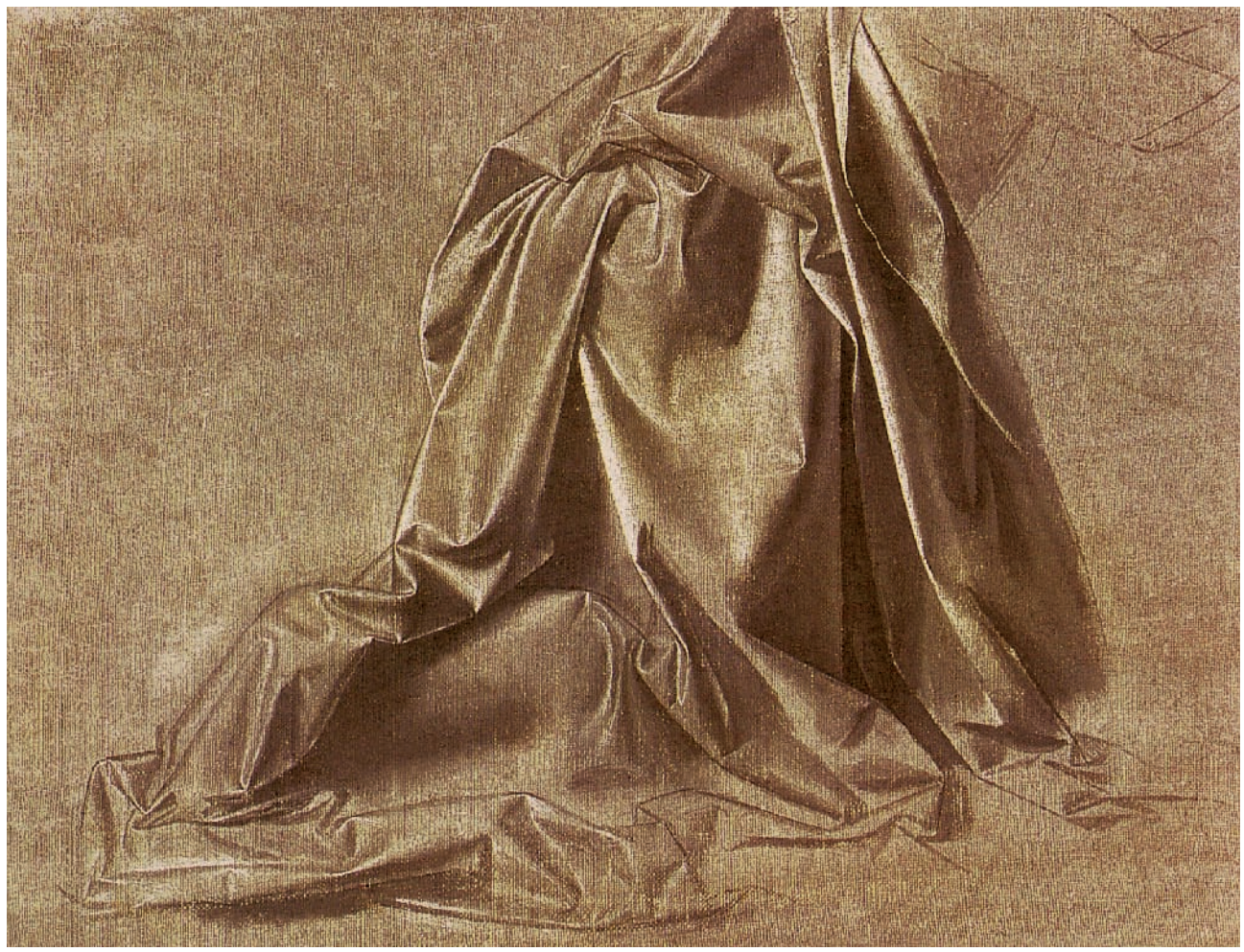
La période qui s'étend de 1501 à 1514 est celle pendant laquelle ont pris naissance la plupart des tableaux de Léonard, âgé alors de plus de cinquante ans. N'ayant plus de commandes d'œuvres monumentales, à l'exception de la *Bataille d'Anghiari*, il se tourna vers des productions plus modestes. Heureuse nécessité, à qui nous devons la *Sainte Anne*, la *Joconde*, le *Saint Jean-Baptiste*.

Pendant cet intervalle, Léonard trouva en outre le secret de mener de front ses travaux d'ingénieur et ses travaux de peintre, de même qu'il se multipliait entre Florence, les villes de l'Ombrie et celles de la Romagne.

La dernière période de cette carrière, le soir de cette belle vie, s'ouvre par une résolution fâcheuse, par ce que j'appellerai une éclipse morale, une capitulation de conscience : le maître, découragé, entra au service de César Borgia, en qualité d'ingénieur militaire.

La fatalité qui a pesé sur l'Italie de la Renaissance a condamné ses trois plus grands artistes à servir tour à tour les victimes et les bourreaux. De même que Léonard se vit forcé de consacrer son pinceau à l'illustration de Ludovic le More et de Louis XII, ou de servir le dictateur des Romagnes, de même Raphaël, après avoir célébré son souverain légitime le duc d'Urbin, dut se résoudre à travailler pour son spoliateur, Laurent de Médicis.

Le jeune Michel-Ange lui-même, malgré la hauteur de son caractère, ne sut pas échapper à la nécessité de glorifier les Médicis, oppresseurs de sa patrie. L'essentiel, dans ces sacrifices inéluctables, c'est de conserver quelque respect humain, de ne pas insulter au vaincu après l'avoir porté aux nues.



75. *Étude de drapé pour le bras de la Vierge,* vers 1510.
Plume et pierre noire,
rehauts de blanc, 8,6 x 17 cm.
Royal Library, Windsor Castle.

76. *Étude de drapé pour une figure agenouillée*, vers 1475.
Pinceau, tempera grise et rehauts de blanc, 28,8 x 15 cm.
The Barbara Piasecka Collection, Princeton.

Plus soucieux de leur gloire que maint artiste moderne, les coryphées de l'Âge d'Or de la Renaissance ont réussi à concilier la gratitude due à leurs anciens protecteurs avec les égards réclamés par les nouveaux.

Chez Léonard, on voudrait découvrir, à côté du penseur et du moraliste, un cœur généreux se passionnant pour toutes les luttes qui agitaient son époque. Mais ce serait une chimère. Comme l'a fort bien fait remarquer M. Séailles, « il regardait les phénomènes de la politique à la façon d'un Spinoza : « Sub specie æterni », au point de vue de l' Éternel. Le mal que font les autres l'occupe moins que le bien qu'il peut faire ». La politique et l'organisation sociale n'offraient donc nul attrait pour ce spéculateur solitaire, habitué à planer au-dessus des questions du jour. Il ne pouvait être un homme d'action,

précisément en raison de la multiplicité des doutes qui se présentaient à lui toutes les fois qu'il abordait n'importe quel problème. Seuls, les esprits exclusifs ou faux ont le privilège de distinguer, dans les matières complexes, le trait qui tourne le plus à leur avantage.

Mais Léonard, qui personnifiait la probité et le désintéressement scientifiques, croyait se devoir à lui-même d'épuiser toutes les faces des phénomènes, au lieu d'en mettre en lumière une seule à l'exclusion de toutes les autres. De l'excès de son indécision, viennent les contradictions de sa conduite, ses faiblesses, ses compromissions.

Cette constatation était indispensible pour fixer le point de vue du haut duquel nous devons juger une nature riche non moins qu'ondoyante.

Après son voyage à Venise (mars 1500), Léonard regagna, enfant prodigue, sa ville natale. Il s'installa, pour six mois, dans la maison de son jeune disciple, le sculpteur Jean-François Rustici. Il avait fait des économies à Milan : la preuve, c'est qu'au mois de janvier 1500 (vieux style ?), il déposa 600 florins (quelque chose comme 30 000 francs de notre monnaie), à l'hospice de « Santa Maria Nuova ». De cette somme, il retira 450 florins en différentes fois, du 24 avril 1500 au 20 mai 1506.

Seize ou dix-sept années s'étaient écoulées depuis que le Vinci avait quitté sa patrie : dans l'intervalle, la prospérité publique non moins que l'art avaient reçu de graves atteintes.

À la place des opulents banquiers d'autrefois, on ne voyait plus que marchands en faillite. Il y avait tout autant de trouble dans les esprits que dans les fortunes. Malgré le châtiment infligé à Savonarole, le mysticisme continuait à sévir sur les Florentins, et en particulier sur le monde des artistes : nous le savons par l'exemple de Botticelli, de Lorenzo di Credi, de Fra Bartolommeo, des della Robbia. Le 14 avril 1500, à la nouvelle de la prise de Ludovic le More, le gouvernement, dans l'excès de sa joie, fit placer, devant la porte du Palais-Vieux, un crucifix fort beau, comme pour rappeler que Florence s'était donné pour roi le Christ. À quelques jours de là, on promena processionnellement la fameuse Madone de l'Impruneta.

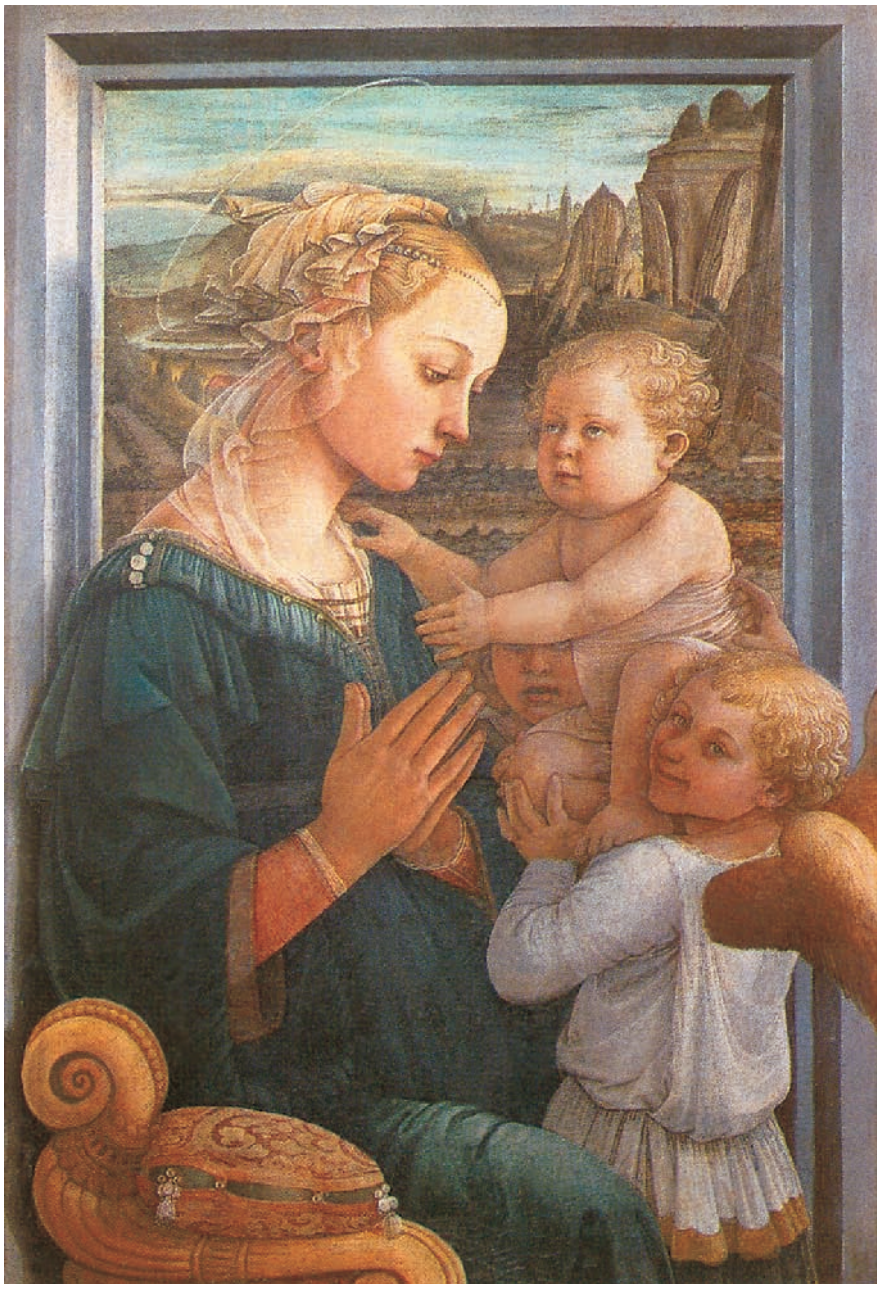
Dans le domaine de l'art, les plus éminents d'entre les contemporains du Vinci, Verrocchio, Pollajuolo, Ghirlandajo, avaient disparu ; Botticelli, fatigué, vieilli, se survivait en quelque sorte ; Filippino Lippi, quoique dans toute la force de l'âge, n'avait ajouté aucune note nouvelle à ses œuvres antérieures.

77. *Draperie pour une figure assise.* Pinceau et tempera grise, rehauts de blanc, 26,6 x 23,3 cm. Musée du Louvre, Paris.

D'autres, tels que Lorenzo di Credi et Piero di Cosimo (1462-1521), ne demandaient pas mieux que de s'enrôler sous la bannière de leur concitoyen, revenu de Milan après y avoir fondé une École florissante. Il en était de même d'Andrea del Sarto (1486-1531), qui lui prit la douceur de son coloris, la suavité de ses types.

Par contre, des acteurs nouveaux avaient surgi ; parmi eux tout d'abord Michel-Ange, accepté dès lors, malgré sa jeunesse (il ne comptait que vingt-cinq ans), comme le chef incontesté de l'École florentine.

Le Pérugin, qui faisait la navette entre Pérouse et Florence, avait, de son côté, arboré le drapeau d'un art, mystique et recueilli dans les expressions, nourri et chaud dans le coloris. Cet ancien condisciple de



Léonard était pour lors le peintre le plus populaire, le plus admiré, de l'Italie, peut-être de l'Europe entière. Princes, républiques, communautés religieuses, se disputaient avec acharnement les productions de son pinceau fécond. Les villes de l'Ombrie, de la Romagne, Orvieto, Pavie, Venise, lui adressaient, tour à tour, les invitations les plus flatteuses.

Le plus glorieux des élèves du Pérugin, Raphaël, n'avait pas encore, à ce moment, quitté l'Ombrie. Nous verrons qu'à peine fixé à Florence, il se montra un ardent admirateur de Léonard.

Quant à Fra Bartolommeo, après avoir peint le *Jugement dernier*, aujourd'hui conservé au musée de Santa Maria Nuova, il avait déposé pour un temps les pinceaux, accablé qu'il était par la fin tragique de son maître Savonarole ; il vivait dans une retraite profonde. Le retour de Léonard à Florence coïncide avec l'époque à laquelle le Frate reprit enfin ses travaux. L'artiste dominicain n'essaya pas de se dérober à l'influence d'un si grand maître. Il s'inspira surtout de lui pour le clair-obscur et le coloris.

Il faut citer encore, comme ayant subi l'influence de Léonard, Ridolfo Ghirlandajo (1483-1561), le fils de Domenico.

Léonard revenait à Florence, célèbre, admiré. Sa patrie comprendrait-elle enfin que, pour des hommes de génie tels que lui, il fallait renoncer aux habitudes de la production courante ; que des chefs-d'œuvre tels que les siens échappaient à la réglementation administrative ; qu'une perfection si haute ne pouvait s'obtenir qu'au prix d'un labeur infini !

Personne n'était moins porté à l'improvisation ; en ces temps d'une production facile, le Vinci représentait, jusqu'à l'excès, la probité et le scrupule ; seul, je l'affirme hautement, il eut pu par son exemple arrêter sur la pente fatale l'École florentine, qui dès lors déclinait à vue d'œil. Le respect de la nature, le culte de la forme, tels qu'il les professait : voilà le remède, le seul remède efficace, à une dégénérescence qui ne s'accusait que par trop de symptômes.

Le gonfalonier Pietro Soderini aurait voulu faire quelque chose pour l'artiste si cruellement éprouvé. Il fut question un instant de lui confier le fameux bloc de marbre dans lequel Michel-Ange sculpta plus tard le *David* (Michel-Ange fut chargé de ce travail par délibération du 2 juillet et du 16 août 1501), mais l'expiration des pouvoirs de Soderini qui ne fut nommé gonfalonier perpétuel que le 22 septembre 1502 paralysa la bonne volonté de ce haut fonctionnaire.

En attendant mieux, Léonard peignit la *Sainte Anne*. Au mois d'avril 1501, il y travaillait avec ardeur, mais il ne tarda pas à l'abandonner, à moitié achevée, comme il le fit pour tant d'autres peintures. Au mois de juillet suivant, il voyageait, en qualité d'ingénieur, au compte de César Borgia.

Pour la première fois, il fut donné au Vinci de réaliser un rêve longuement caressé : se manifester pratiquement dans l'art militaire. C'était, depuis son enfance, sa suprême ambition. Ne s'était-il pas vanté, dans sa fameuse lettre à Ludovic le More, de mettre en déroute les ennemis de ce prince à l'aide de machines irrésistibles ! Que dites-vous de ce peintre, de ce poète, de cet homme de science, qui a l'ambition de jouer à l'homme de guerre ? Je signalerai, à titre de curiosité, la présence, dans le camp

78. Filippo Lippi, *Vierge avec deux anges,* 1465. Tempera sur bois, 95 x 62 cm. Musée des Offices, Florence.

79. Andrea di Bartolo, dit Andrea Solario, *La Madone au coussin vert*, vers 1507. Huile sur peuplier, 59,5 x 47,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Andreas de Solario. fa

80. Anonyme léonardesque,
Madone à l'Enfant avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste,
début du XVIe siècle.
Sanguine, 28 x 22,2 cm.
Galleria dell'Accademia, Venise.

81. *Sainte Anne, la Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste enfant*,
1499-1500.
Croquis, 141,5 x 104,6 cm.
National Gallery, Londres.

82. *Sainte Anne, La Vierge et l'Enfant*, après 1510.
Huile sur bois, 168 x 130 cm.
Musée du Louvre, Paris.

83. *Étude pour sainte Anne*,
vers 1508.
Plume et encre, 164 x 128 cm.
Musée du Louvre, Paris.

ennemi, d'un autre ingénieur célèbre, qui était en même temps un architecte de grand talent, Francesco di Giorgio Martini de Sienne. Léonard avait certainement eu l'occasion de rencontrer ce maître éminent à Milan, où Francesco avait été appelé pour donner son avis sur la construction du dôme. Ajoutons que Bramante semble, lui aussi, avoir pris part à cette campagne. Enfin un autre artiste de valeur, le sculpteur Pietro Torrigiani, servait dans l'armée des Borgia en qualité de simple soldat.

Le 18 août 1502, le fils d'Alexandre VI fit expédier à Léonard une patente destinée à lui faciliter l'inspection des forteresses et villes, si audacieusement enlevées à leurs possesseurs légitimes. Dans ce document, daté de Pavie, où l'usurpateur se trouvait alors, le maître est qualifié d'architecte et d'ingénieur général.

Léonard n'avait pas attendu jusque-là pour commencer sa tournée. Dès le 30 juillet, nous le trouvons à Urbin, où il dessine un colombier, un escalier à plusieurs rampes et la forteresse ; le Ier août, il fait une apparition à Pesaro, où il relève quelques machines et dessine la bibliothèque ; le 8 août, il s'arrête à Rimini, où il constate l'harmonie produite par les eaux de la fontaine. Plus prolongé est son séjour à Césène (11-15 août) ; il y dessine une maison crénelée et décrit un chariot, ainsi que le système de plantation des vignes ; le 6 septembre, il s'arrête à Porto Cesenatico, dont il dessine le port. Au cours de ces zigzags, il prend également pied à Piombino, à Acquapendente, près d'Orvieto, à Sienne, où il note le système de suspension d'une cloche (probablement celle de la « torre del Mangia », le beffroi qui domine l'hôtel de ville). Imola, Faenza, Forli, Bertinore reçoivent tour à tour la visite de l'inspecteur général de César Borgia. Peut-être poussa-t-il jusqu'à Buonconvento, Chiusi, Pérouse, Santa Maria degli Angeli et Foligno. Il mentionne du moins, sur un de ses carnets les distances qui séparent ces villes. Partout il lève des plans, dessine les forteresses, note les curiosités de toute nature.

On affirme que l'ingénieur attitré de César aurait donné à celui-ci le conseil de détruire les fortifications de Castel Bolognese et qu'il aurait, d'autre part, dirigé la construction des casernes élevées au même endroit pour le logement des troupes. On lui fait en outre honneur des plans du canal destiné à relier Césène à Porto Cesenatico.

Ce qui est positif, c'est que plus souvent il mêla les observations les plus désintéressées à l'accomplissement de ses fonctions militaires ; en tous lieux il faisait l'école buissonnière. Aussi quelle singulière idée, pour un homme positif et pressé, tel que César Borgia, d'attacher à son service ce rêveur, cet amateur, cet idéologue !

Une lettre adressée à la marquise Isabelle de Mantoue, au mois d'avril 1503 (nouveau style), fournit des détails précieux sur les occupations de Léonard à ce moment : « Très illustre et très excellente dame. Cette semaine sainte j'ai appris les intentions de Léonard le peintre par son élève Salai et par plusieurs autres de ses amis, qui, pour m'éclairer davantage, me conduisirent chez lui le mercredi saint. En somme, ses expériences de mathématiques l'ont détourné à ce point de la peinture

qu'il ne peut plus souffrir le pinceau. J'ai néanmoins tâché de lui faire habilement auparavant la commission de Votre Excellence. Ensuite, le voyant fort disposé à faire plaisir à Votre Excellence, je lui parlai en toute sincérité et nous nous arrêtâmes à la conclusion suivante : il peut quitter le service de Sa Majesté le Roi de France sans encourir sa disgrâce, et, comme il l'espère, au plus tard dans le délai d'un mois, il se mettra aux ordres de Votre Excellence de préférence à toute autre personne. Mais de toute manière, à peine aura-t-il fini un petit tableau qu'il exécute pour un certain Robertet, favori du roi de France, il exécutera immédiatement le portrait et l'enverra à Votre Excellence ; j'ai laissé auprès de lui deux bons solliciteurs. Le petit tableau auquel il travaille est une Madone assise, occupée à débrouiller des fuseaux, tandis que l'Enfant, le pied posé sur le panier renfermant les fuseaux, a saisi le dévidoir et regarde attentivement les quatre rayons (branches) en forme de croix, et, comme désireux d'avoir cette croix, il la tient solidement tout en riant et ne veut pas la rendre à sa mère qui s'efforce de la lui enlever. C'est là ce que j'ai pu arranger avec lui... – Florence, le 4 avril 1502 (1503 n. s.). Le Frère Pierre de Nuvolaria, vice-général des Carmes. »

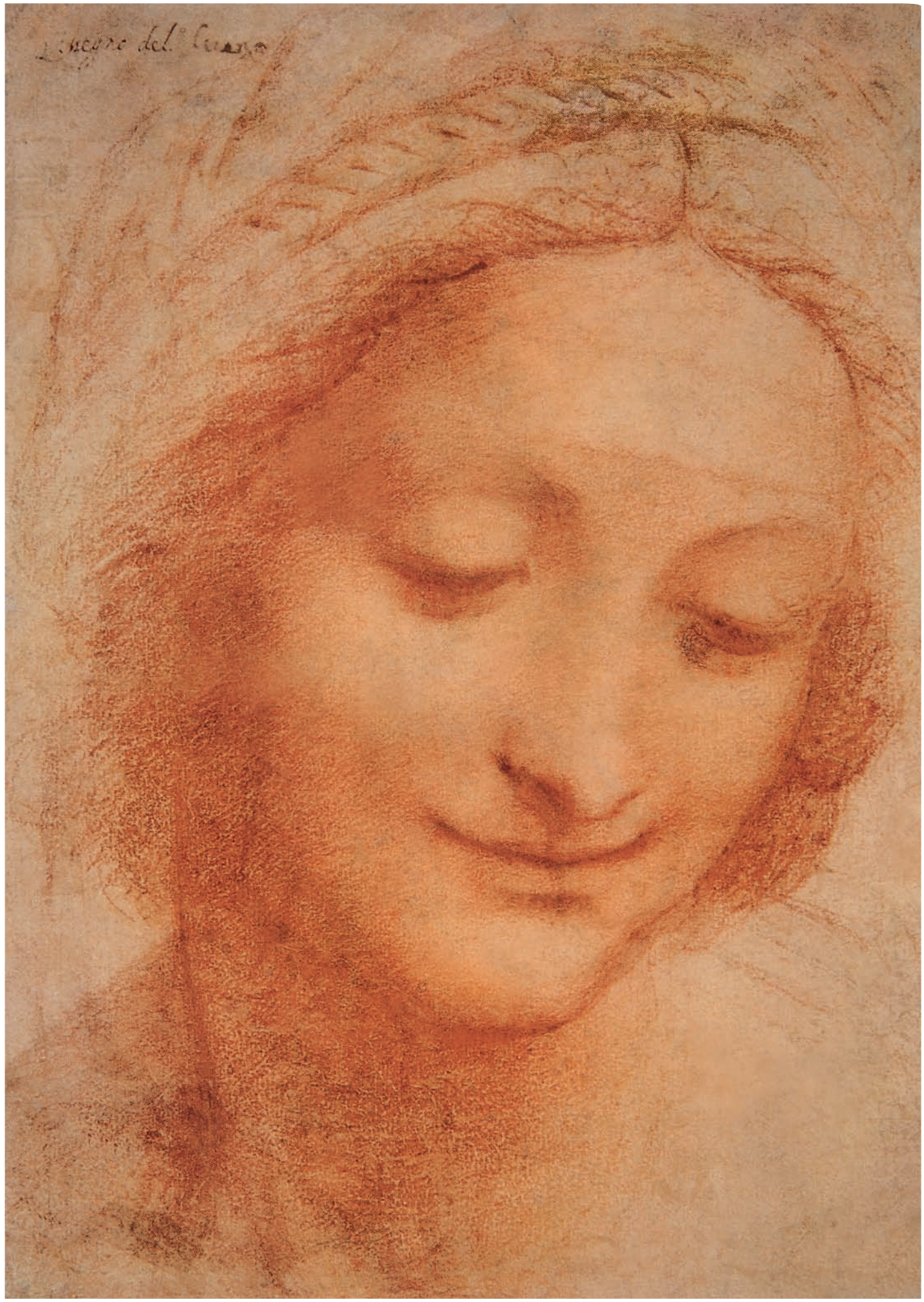
Dans l'intervalle, le maître avait mis la première main à un de ses chefs-d'œuvre, la *Sainte Anne*.

« Léonard, raconte Vasari, ayant appris que les Servites avaient chargé Filippino Lippi de peindre le tableau du maître-autel de la « Nunziata », exprima le désir de se voir confier quelque travail analogue. Aussitôt Filippino de lui abandonner sa commande, en homme courtois qu'il était. Les frères, pour accorder à Léonard toutes les facilités possibles, l'installèrent chez eux, le défrayant lui et toute sa suite (cette suite qui lui tenait lieu de famille). L'artiste les fit longtemps attendre sans rien commencer. Finalement, il exécuta un carton avec la Madone, sainte Anne et le Christ. Cet ouvrage, ajoute Vasari, ne remplit pas seulement d'admiration les artistes, mais attira, une fois terminé, deux jours durant, dans la salle où il était exposé, un défilé d'hommes et de femmes, de jeunes gens et de vieillards, accourus pour admirer le chef-d'œuvre ; toute la ville fut en émoi ; on aurait dit une procession lors d'une fête solennelle... L'on découvre sur le visage de la Vierge – c'est toujours Vasari qui parle – la simplicité, la beauté et la grâce qui caractérisent la mère du Christ, ainsi que la modestie et l'humilité mêlées de joie à la vue du bel enfant qu'elle tient avec tendresse sur ses genoux ; son regard s'arrête en même temps avec douceur sur le petit saint Jean jouant avec un agneau, tandis que sainte Anne exprime par un sourire la joie profonde qu'elle éprouve en voyant sa descendance terrestre associée à la gloire céleste : genre d'expressions qui, comme on sait, rentrait tout particulièrement dans la nature du talent de Léonard. Ce carton, comme il sera dit ci-après, prit le chemin de la France. Léonard ayant renoncé au travail commencé, les frères le confièrent de nouveau à Filippino, mais celui-ci surpris par la mort, ne put, lui non plus, le mener à fin... » Et plus loin : « Léonard se rendit en France, car le roi, qui possédait de ses œuvres, lui montrait beaucoup d'affection et lui exprima le désir de voir mettre en couleur le carton de la *Sainte Anne* ; mais lui, selon son habitude, le paya longtemps de mots. »

L'histoire de ce chef-d'œuvre est des plus obscures. Longtemps, l'on a cru reconnaître le carton des Servites dans l'ouvrage aujourd'hui conservé à l'Académie royale de Londres. Mais celui-ci s'écarte sur quelques points de la description de Vasari : le petit saint Jean ne joue pas avec un agneau ; il s'approche au contraire du Christ pour lui rendre hommage, et celui-ci lève la main droite pour le bénir ; on remarquera en outre que sainte Anne montre du doigt le ciel, geste qui n'eût pas échappé à Vasari.

84. Disciple de Léonard de Vinci, *Buste de jeune femme*, début du XVIe siècle. Sanguine, 9 x 6,8 cm. Biblioteca Reale, Turin.

85. Anonyme léonardesque, *Tête de femme,* début du XVIe siècle. Sanguine, 20 x 14 cm. Galleria dell'Accademia, Venise.



Le carton de Londres n'est très certainement que la première pensée de la composition ; qui sait même si Léonard ne l'avait pas exécuté antérieurement en vue d'une autre destination ? De là vient qu'un seul artiste, Bernardino Luini, a eu l'idée de le copier (sa peinture est aujourd'hui conservée à l'Ambrosienne de Milan), tandis que le carton définitif a donné naissance à une vingtaine de copies ou imitations, dont on trouvera le catalogue dans le mémoire de M. Marks.

On remarquera que, parmi ces copistes ou imitateurs, la plupart se sont attachés au motif, si gracieux, de l'Enfant Jésus embrassant l'agneau, motif qui manque dans le carton de la Royal Academy.

Je suis disposé, pour ma part, à croire que la peinture du Louvre est le carton exécuté pour les Servites, et que Vasari, dans la description qu'il nous en a laissée, a commis plusieurs inexactitudes. Ce qui est certain, c'est que tous les auteurs du XVIe siècle, Paul Jove, l'Anonyme de G. Milanesi, parlent d'une *Sainte Anne* achetée par François Ier. Bien plus, lorsque le cardinal d'Aragon visita Léonard en 1516, au manoir de Cloux, l'artiste lui montra entre autres un tableau de la « Madonna et del figliolo che stan posti in gremmo di sancta Anna ». C'est évidemment la *Sainte Anne* du Louvre. Un sonnet, publié en 1525 par le Bolonais Jérome Casio de' Medici, mentionne expressément « S. Anna che dipinse L. Vinci, che tenea la Maria in brazzo, che non volea il figlio scendessi sopra un agnello ».

François Ier ne fit l'acquisition de la *Sainte Anne* – cela résulte du témoignage du cardinal d'Aragon – que postérieurement au mois d'octobre 1516 ; peut-être l'acheta-t-il directement de Léonard, peut-être seulement de son légataire François Melzi.

La peinture du Louvre diffère également, il est vrai, sur quelques points, de la description de Vasari, description très probablement faite d'après des ouï-dire, car Vasari, n'ayant visité Florence pour la première fois qu'en 1528, n'a pu étudier « de visu » le carton, qui, comme on l'a vu, avait depuis longtemps quitté l'Italie. Je me bornerai à relever une de ces divergences : le biographe mentionne, parmi les acteurs de cette idylle, le petit saint Jean ; or, celui-ci ne se trouve pas dans la composition du Louvre. Il nous montre, d'autre part, l'Enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère, tandis qu'il est, au contraire, assis sur le sol, en train d'enfourcher l'agneau.

Heureusement, un précieux document, découvert par Armand Baschet dans les Archives de Mantoue et publié par Charles Yriarte, vient faire à cet égard une pleine lumière. S'adressant à la marquise Isabelle, sous la date du 3 avril 1511, son correspondant Fra Pietro da Nuvolaria lui écrit la lettre suivante, dont j'emprunte le texte à l'élégante et fidèle traduction de Charles Yriarte : « Je m'occuperai avec soin et célérité de la commission, mais, d'après tout ce qui me revient, la vie de Léonard est pleine de variété et soumise à de grandes fluctuations : il semble qu'il vive au jour le jour. Depuis qu'il est à Florence il n'a fait qu'un seul carton : il a imaginé un Christ enfant âgé d'une année à peine, qui s'échappe des bras de sa mère pour saisir un agneau et l'étreindre. Celle-ci, se levant presque du giron de sainte Anne, s'efforce de séparer le bambin de l'agneau, animal qui ne doit pas être immolé et qui figure la Passion du Christ. Sainte Anne semble prête à faire un mouvement pour retenir sa fille.

86. *Étude pour la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne.*
Plume et encre sur pierre noire,
26,6 x 20 cm.
British Museum, Londres.

87. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne et un agneau dans le paysage*, vers 1500-1510.
Plume et encre brune,
12 x 10 cm.
Galleria dell'Accademia, Venise.

798.

Peut-être est-ce une allusion à l'Église, qui ne voudrait pas empêcher la Passion du Seigneur. Ces figures sont de grandeur naturelle, et cependant elles tiennent dans une petite composition, parce que toutes étant assises ou courbées, elles se recouvrent mutuellement dans la partie gauche de la composition. Cette esquisse n'est point encore terminée. Il n'a rien exécuté de plus ; deux de ses élèves font des portraits et lui, parfois, les retouche. La peinture l'impatiente très fort ; il s'adonne tout entier à la géométrie. Je vous écris ceci uniquement pour vous accuser réception, je m'acquitterai de la mission et aviserai Votre Excellence. »

Cette lettre met hors de doute l'identité de la composition adoptée dans la peinture du Louvre avec la composition à laquelle Léonard s'était arrêté en 1501. Que dit, en effet, le correspondant de la marquise ? Que Léonard a représenté le Christ enfant, s'échappant des bras de sa mère pour saisir un agneau, que la Vierge se lève presque du giron de sa mère pour séparer l'Enfant de l'agneau et que sainte Anne semble vouloir retenir sa fille. Ces traits s'appliquent de tout point à l'ébauche du Louvre, sauf que dans celle-ci sainte Anne regarde tranquillement les jeux de son petit-fils, un poing appuyé sur la hanche, au lieu de chercher à s'opposer à l'intervention de sa fille. Aucun de ces traits, par contre, ne s'applique au carton de la Royal Academy : en effet, l'agneau y faisant défaut (il est remplacé par le petit saint Jean-Baptiste), la scène a un aspect et une signification bien distincts de ceux que signale le frère Pietro da Nuvolaria. Celui-ci nous fait, en outre, connaître la date à laquelle la composition était définitivement arrêtée dans l'esprit de Léonard : avril 1501.

En 1503, ainsi qu'il a été dit, les Servites, désespérant d'obtenir de Léonard qu'il achevât l'ouvrage, signèrent un nouveau contrat avec Filippino Lippi, qui promit de livrer la peinture pour la Pentecôte de l'année suivante. Mais la mort l'empêcha de tenir sa promesse (avril 1504) ; et le Pérugin termina le retable, la fameuse *Crucifixion*, que l'on voit aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

Lorsque Léonard revint se fixer à Milan, il emporta tout naturellement avec lui son carton, peut-être même ses deux cartons ; ainsi s'explique comment les artistes de la Haute Italie ont reproduit à l'envi cette composition si suave et si merveilleusement rythmée.

Puis le carton suivit son auteur en France. Le témoignage de Vasari est formel à cet égard ; il est corroboré par Paul Jove et par le biographe anonyme édité par G. Milanesi. Paul Jove nous dit, en effet, en propres termes, dans sa biographie de Léonard, écrite vers 1529, qu'il existait un tableau représentant le Christ enfant, qui joue avec la Vierge sa mère et sainte Anne, et que ce tableau fut acheté par le roi de France et placé dans son trésor : « Extat et infans Christus in tabula cum matre Virgine Annaque una colludens, quam Franciscus Rex Galliœ coemptam in sacrario collocavit. »

Comment la *Sainte Anne* est-elle sortie par la suite des collections royales ? L'explication est aisée : elle en est sortie comme la salière de Cellini, ou la cassette de Valerio Belli, ou le grand camée de Vienne, donnés, la première en 1570 par Charles IX à l'archiduc Ferdinand d'Autriche, oncle de sa fiancée Élisabeth, et le second peut-être emporté en Autriche par Élisabeth, après la mort de Charles IX ; ou encore, sans chercher bien loin, comme le *Saint Jean-Baptiste* de Léonard, donné par Louis XIII à Charles Ier d'Angleterre, acheté à la vente de ce monarque par Jabach, et racheté à Jabach par Mazarin.

Je doute fort, toutefois, que l'original de la *Sainte Anne* soit allé échouer vers la fin du XVIe siècle à Milan, comme l'affirme Lomazzo, entre les mains d'Aurelio Luini, le fils du peintre : ce n'était probablement là qu'une copie. Ce qui est certain, c'est que le cardinal de Richelieu le retrouva en Italie, en 1629, lors du siège de Casai, et qu'il le rapporta en France.

Comment la *Sainte Anne* est-elle rentrée dans les collections de la couronne ? Un instant, j'ai cru que deux mentions de paiement contenues dans les comptes des bâtiments de Louis XIV se rapportaient au chef-d'œuvre du Salon carré. Voici, en effet, ce qu'on lit dans les documents publiés par M. Guiffrey : « 1677, acheté un tableau de Léonard de Vinci, 4 400 lb. – 1678, 8 janvier. À M. le marquis de Béthune, pour un tableau de Léonard de Vinci, qu'il a vendu au Roy, 4 400 lb. »

88. D'après un projet de Léonard de Vinci, Atelier de Léonard, *Madone au fuseau*, 1505-1507. Huile sur bois, 48,3 x 36,9 cm. Drumlanrig Castle, Écosse.

89. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *La Sainte Famille à l'agneau*, 1507. Huile sur bois, 29 x 21 cm. Musée du Prado, Madrid.

90. Michel-Ange, *Tondo Doni*, vers 1504. Panneau circulaire en bois peint a tempera, diamètre : 120 cm. Musée des Offices, Florence.

Mais, m'étant adressé au savant et spirituel historien des Richelieu, M. Bonnaffé, j'ai reçu de lui cette docte consultation que je lui demande la permission de livrer à la publicité : « La *Sainte Anne* de Léonard, que le cardinal avait rapportée d'Italie en 1629, était placée dans le « Grand Cabinet » de son palais à Paris, avec la *Famille de la Vierge*, d'Andrea del Sarto, les *Pèlerins d'Emmaüs,* de Paul Véronèse, etc. En 1636, Richelieu donna ce palais au roi. La donation fut régularisée en 1639. Pendant la régence d'Anne d'Autriche, les tableaux furent transportés à Fontainebleau et placés dans l'appartement de la reine. Depuis – à quelle époque ? je l'ignore – ils sont revenus à Paris et entrés au Louvre. Le tableau acheté au marquis de Béthune, en 1678, ne peut donc être la *Sainte Anne* du Louvre. »

M. Bonnaffé a raison : il résulte d'une communication de M. Engerand, qui s'applique avec tant d'érudition à reconstituer l'histoire de notre grande galerie nationale, que le tableau acquis du marquis de Béthune est la *Vierge aux balances*, et non la *Sainte Anne*.

À côté du carton de la « Royal Academy » et de la peinture du Louvre, je signalerai, dans la bibliothèque de Sa Majesté la Reine à Windsor, des fragments de pieds et de mains découpés dans un troisième carton.

Enfin, plus récemment, M. Marks a mis en lumière un carton qui, de la collection du Père Resta (1696), est entré dans celle de la famille Plattemberg à Münster, puis, finalement, dans celle du comte Nicolas Esterhazy, à Vienne. Je ne connais que par des photographies cet exemplaire, qui se distingue par un rare fini.

La tentation, à coup sûr singulière et quelque peu irrévérencieuse, de représenter la Vierge assise sur les genoux de sa mère, sainte Anne, semble avoir longtemps hanté l'imagination de Léonard. Peut-être espérait-il agir plus fortement par le spectacle de cette maternité à deux degrés, de cette double tendresse, de sainte Anne pour la Vierge et de la Vierge pour son fils. Quoi qu'il en soit, on éprouve quelque peine à se faire à l'idée de voir une femme adulte, déjà mère elle-même, assise sur les genoux de sa mère à elle ; le motif offre quelque chose de trop familier, qui inquiète ou qui froisse (8).

Un dessin à la plume, de l'Académie des Beaux-Arts de Venise, contient en germe cette composition, plus pittoresque à coup sûr que solennelle. La Vierge, assise sur les genoux de sainte Anne, tient l'Enfant Jésus, qui se penche pour bénir l'agneau qui lève la tête vers lui.

Au fond, une seconde figure, probablement une étude pour les deux précédentes. Le groupement manque de netteté ; les combinaisons des lignes, de clarté et de vigueur. À côté du dessin de l'Académie de Venise, il faut citer celui du British Museum. Ce dessin, gravé dans le travail de M. Marks, se rapporte au carton de la Royal Academy. Comme celui-ci, il contient quatre figures, presque dans la même attitude.

Au second rang vient un dessin du Louvre, légué avec la collection His de la Salle, et que M. de Tauzia décrit comme suit : « N° 120. *Sainte Famille*. La Sainte Vierge, assise sur les genoux de sa mère, tient dans ses bras l'Enfant Jésus qui se retourne à droite en regardant sainte Anne. La composition est encadrée par deux colonnes à peine indiquées ; quoique le sujet soit le même que celui du tableau dit la *Sainte Anne*, du musée du Louvre, les deux compositions diffèrent sensiblement. (Collection Feuchère). »

Le carton de la Royal Academy, qui peut passer pour une transition entre ces études préparatoires et le tableau du Louvre, manque de netteté, tout comme le dessin de Venise : les têtes des deux femmes y sont juxtaposées, de sorte qu'à première vue on croit apercevoir un corps à deux têtes. Quant aux corps, ils sont trop enchevêtrés. À tous égards, on constate l'absence de la distinction et de la clarté qui caractérisent la *Sainte Anne* du Louvre.

Signalons encore, avant d'aller plus loin, au musée des Offices, une tête qui offre de grandes analogies avec la sainte Anne du carton. Ce sont les mêmes formes un peu molles et irrégulières ; le menton haut, l'expression chiffonnée, le regard indécis.

91. *Combat de cavalerie, composition pour la Bataille d'Anghiari,* vers 1504.
Plume et encre, 14,7 x 15,5 cm.
Galleria dell'Accademia, Venise.

92. *Étude d'un soldat portant une lance,* 1503-1504.
Sanguine, 22,7 x 18,6 cm.
Szépmüvészeti Muzeum, Budapest.

93. *Étude pour La Bataille d'Anghiari*, 1503-1504.
Sanguine, 22,7 x 18,5 cm.
Szépmüvészeti Muzeum, Budapest.

Un certain nombre d'études de têtes, de mains, de pieds ou de draperies, exécutées soit à la pierre noire, soit à la gouache, nous révèlent les précautions prises par Léonard pour donner au tableau toute la perfection désirable. Ces études n'ont plus rien, je ne dirai pas de sec, mais même de trop précis, de trop écrit, comme celles qui se rapportent à la *Vierge aux rochers*. Sans cesser d'être scrupuleuses, elles offrent une aisance et une suavité incomparables.

Léonard est sorti de la période des luttes pour entrer dans celle des triomphes ; le long enfantement de la *Sainte Cène* a donné à sa main une sûreté, à son style un charme souverains ; le chercheur a fait place enfin au trouveur. Citons, au Louvre, un beau dessin à la pierre noire se rapportant à la draperie inférieure de la Vierge (cette draperie est beaucoup plus poussée que dans le tableau même) ; à Windsor, une sanguine ; moins avancée, c'est-à-dire plus éloignée du tableau, – on n'y voit que la jambe droite de la Vierge et un bras nu tendu vers l'Enfant, qui manque dans ce dessin, – et une série d'autres études dont on trouvera la description à la fin du présent volume.

Un admirable dessin du Louvre, une femme vue de face, avec la physionomie mouvementée, les yeux énormes sortant presque des orbites, les cheveux épars, et qui offre cependant un air de dignité et de grandeur inexprimables, pourrait bien être la pensée première de la sainte Anne. Dans le tableau du Louvre, l'expression et l'attitude sont absolument différentes, mais dans une copie ancienne, conservée au musée des Offices, copie qui offre de nombreuses variantes, l'analogie ne laisse pas d'être frappante. Quant à un autre dessin du Louvre, représentant la tête de sainte Anne, il pourrait bien avoir été fait d'après le tableau, non pour lui.

Un charmant dessin à la sanguine, conservé au musée Condé, à Chantilly (une réplique se trouve à l'Académie de Venise), contient des études pour la tête, pour un bras, pour un pied, et enfin pour l'ensemble de la figure de l'Enfant Jésus. L'attitude générale est déjà la même, cependant le motif de l'agneau n'est pas encore indiqué ; une fois l'Enfant tient dans les mains une lanière, une autre fois ses mains sont vides : d'agneau nulle trace. Une mauvaise copie de ce dessin se trouve à l'Ambrosienne.

Venons-en au tableau. Qui ne connaît cette composition fameuse, l'un des chefs-d'œuvre du maître, l'un des joyaux de notre Salon carré ! Assise sur un tertre, faisant face au spectateur, la taille redressée, le bras gauche appuyé sur la hanche, les deux pieds nus posés sur le sol, en équerre, comme pour consolider son attitude, sainte Anne, un sourire ineffable sur les lèvres, la face inondée de bonheur, contemple le groupe charmant formé par sa fille et son petit-fils. La Vierge, assise sur les genoux de sa mère, mais tournée vers la droite et se montrant seulement de profil, se penche pour prendre son fils qui joue avec un agneau et qui – cet âge est sans pitié ! – semble tourmenter quelque peu l'innocent animal : il a saisi d'une main une de ses oreilles et a passé une de ses jambes par-dessus son cou, comme pour se mettre à califourchon sur lui ; l'agneau, quoiqu'il s'aperçoive que ce ne sont là que caresses et jeux, se défend avec douceur, tandis que l'Enfant, attentif à la voix de sa mère, se retourne comme pour lui dire : « Mais je ne lui fais pas de mal. »

Décrire avec des paroles le naturel, l'aisance, le charme de cette idylle, serait chimérique : la justesse des expressions, le rythme des mouvements ne sont rien auprès de la poésie qui y déborde ; partout le maître a réalisé ce tour de force de nous faire oublier sa science prodigieuse de peintre pour ne nous laisser voir que le poète, occupé à éveiller en nous les idées les plus riantes. Aucun artiste n'a donné pour base, aux compositions en apparence les plus légères et les plus gracieuses, une somme pareille de recherches et d'efforts ; aussi, la peinture de Léonard est-elle de toutes, anciennes ou modernes, celle qui défie le mieux la critique.

Léonard a cherché à réduire en système le fruit de ses longues observations personnelles sur la peinture. Mais, on a beau dire, son *Trattato della Pittura* fût-il dix fois plus judicieux, dix fois plus profond, si le maître n'avait pas eu cette organisation d'artiste, jamais il n'aurait créé un chef-d'œuvre tel que la

94. *Étude pour La Bataille d'Anghiari*, 1503-1504.
Sanguine, 22,7 x 18,5 cm.
Szépmüvészeti Muzeum, Budapest.

Sainte Anne. Les plus rares qualités sont encore celles qui échappent le plus à l'analyse didactique et à l'enseignement.

La *Sainte Anne* (ne l'oublions pas : elle n'est qu'une ébauche, mais quelle ébauche !) forme un contraste complet avec la *Vierge aux rochers*. Autant, dans celle-ci, la facture est poussée et serrée, comme dans les pages les plus candides des Primitifs, autant, dans son pendant, éclate de liberté et de fantaisie. Ce génie, essentiellement souriant, y domine, avec une aisance parfaite, le thème qui l'a si longtemps préoccupé : plus de traces d'effort ; il a acquis assez de pouvoir sur lui-même et assez de force d'abstraction pour nous épargner le spectacle des tâtonnements, des luttes, qui ont précédé son triomphe ; l'œuvre semble coulée d'un jet, et on ne la souhaiterait, on ne la concevrait même pas autrement qu'elle est.

Le coloris de la *Sainte Anne* est clair, suave, blond, riche en roses et en bleus, avec les carnations rosées ; il fait pressentir à la fois Luini, le Sodoma et Andrea del Sarto. La Vierge porte une robe rougeâtre, avec des manches tirant sur le bleu, et un manteau bleuâtre. Chez Léonard, on trouve rarement des tons francs ; tout, chez lui est relatif, subjectif ; il a dû entrevoir la loi du daltonisme.

Le paysage est léger et vaporeux. Vers le milieu, à droite, un bouquet d'arbres (des frênes ?), déjà plus fournis que chez les Primitifs, mais cependant traités avec autant de poésie. (Léonard est resté jeune si longtemps !) C'est toujours ce tronc lisse, portant au sommet un feuillage clairsemé et tremblotant, au travers duquel brille le ciel d'Italie.

Le lecteur me saura gré de placer sous ses yeux, à ce propos, la note qu'a bien voulu me communiquer, sur Léonard paysagiste, mon confrère M. Émile Michel, dont les jugements, en pareille matière, s'autorisent de sa double qualité d'artiste et de critique. « Comme Mantegna, m'écrit M. Michel, Léonard croit que, même dans les fonds de ses tableaux, la représentation simple de la nature n'offre pas un intérêt suffisant. Il recherche ce qui est étrange, et réunit, sans grande vraisemblance, dans une même œuvre, des singularités pittoresques qui lui paraissent faites pour piquer la curiosité du spectateur... Le

paysage fantastique qui se déroule derrière la *Joconde* ajoute encore au charme mystérieux de cette figure énigmatique. Cette contrée perfide, avec les âpres dentelures de ses rochers, ses eaux profondes, les méandres de ses défilés, ce ciel plombé, toutes ces menaces des éléments forment un cadre expressif à la beauté de cette sirène. Ce fond de montagnes aux pics décharnés et bleuâtres, on le retrouve dans la *Sainte Anne*, où il domine un paysage plus aimable, des eaux qui s'épanchent en cascades parmi des arbres et des terrains bruns. Ce qui ajoute à l'étrangeté de ces fonds, c'est que le plus souvent les détails des premiers plans sont fidèlement empruntés à la nature et copiés avec des scrupules et une habileté qu'aucun artiste n'a poussés aussi loin que Léonard.

Dans la *Sainte Anne*, les cailloux du terrain sont minutieusement étudiés, un à un. Dans la *Vierge aux rochers*, qui nous montre également, à travers les découpures bizarres de la grotte où est placée la Vierge, ce même pays montagneux, aux cimes pointues, hérissées, Léonard a représenté aussi, sur le devant de la composition, des fougères, des iris, des cyclamens et des bourraches, peints avec amour, dans les anfractuosités de la roche. »

Raphaël, qui a épuisé toute la série des combinaisons auxquelles pouvait donner naissance la représentation de la Vierge et de l'Enfant Jésus, n'a osé, qu'une seule fois, s'attaquer à un motif éminemment propre à être traduit en peinture, mais qui pouvait froisser certaines pudeurs. Dans le célèbre tableau du musée de Madrid, connu sous le nom de la *Perle*, il nous montre Marie reposant à moitié sur les genoux de sainte Anne, un bras passé autour du cou de sa mère. Dans la *Sainte Famille* du musée de Naples, la *Vierge à la longue cuisse*, sainte Anne, assise à côté de sa fille, passe à son tour son bras autour du cou de celle-ci. Mais ici le motif n'a rien que de naturel.

Ce n'est point là toutefois le seul emprunt que Raphaël ait fait à la *Sainte Anne* : dans une autre *Sainte Famille*, du musée de Madrid, la délicieuse miniature qui porte la date de1506 ou1507, l'Enfant Jésus est presque textuellement copié sur celui du tableau de Léonard.

95. *Étude de cavaliers chargeant et de fantassins*, vers 1503-1504. Sanguine, 16,7 x 24 cm. Royal Library, Windsor Castle.

On le voit, par ses triomphes autant que par ses erreurs, Léonard exerçait l'influence la plus profonde sur ses contemporains, et, parmi eux, sur des maîtres de la valeur de Raphaël. Jamais art, on peut l'affirmer, ne fut plus suggestif ; c'est que jamais art non plus ne reposa sur une plus intime communion avec la nature, source éternelle de toute inspiration et de toute beauté.

La chute de César Borgia avait réduit Léonard pendant un temps, heureusement pour sa gloire, à ne plus cultiver que la peinture. Simultanément le maître, par une réaction dont il faut le féliciter, revendiqua en toute occasion ses droits et ses devoirs de citoyen florentin et s'intéressa de nouveau aux choses de sa patrie.

Hâtons-nous d'ajouter que la situation intérieure s'était avantageusement modifiée à Florence, au point de vue de la tranquillité publique comme au point de vue de l'art. Le 10 septembre 1502, Pierre Soderini, homme intègre et résolu, peut-être un peu borné, recevait le titre de gonfalonier à vie. L'année suivante, la mort du pape Alexandre VI (18 août 1503) et celle de Pierre de Médicis (28 décembre), puis la chute de César Borgia, délivrèrent Florence de trois des ennemis qu'elle redoutait le plus. Cette période fut donc relativement calme. Seul, le siège de Pise était pour le gouvernement florentin une cause de préoccupations ; l'opération traînait d'ailleurs en longueur ; commencée en 1496, la guerre contre cette malheureuse cité ne prit fin qu'en 1509 : on sait qu'à ce moment, après une résistance héroïque, qui semble avoir épuisé à tout jamais sa vitalité, Pise se vit forcée de capituler et de se soumettre de nouveau aux plus exécrés d'entre ses ennemis.

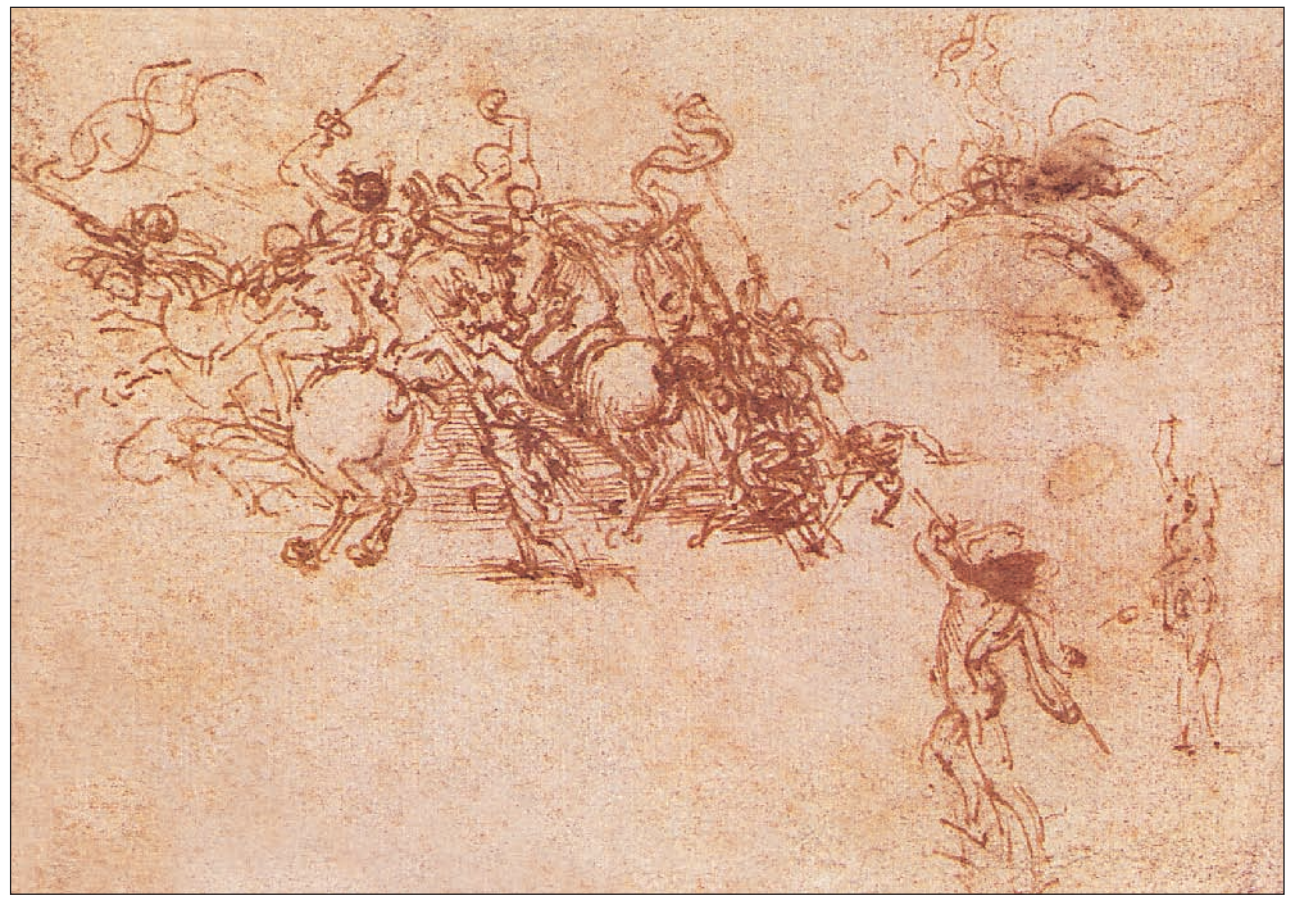
96. *Cavalcade,* vers 1503-1504.
Fusain et pierre noire,
16 x 19,7 cm.
Royal Library, Windsor Castle.

Léonard manifesta par une série d'actes significatifs son intention bien arrêtée de réclamer sa part dans les charges comme dans les prérogatives des citoyens florentins. Il se fait réinscrire comme membre de la corporation des peintres de Florence ; il se rend au camp de ses compatriotes devant Pise, avec divers personnages, pour donner une consultation sur les travaux du siège (23 juillet 1503). Un peu plus tard (25 janvier 1504), il prend part aux délibérations de la commission formée de tout ce que Florence possédait de sommités artistes : Andrea della Robbia, Attavante, l'habile miniaturiste, le Cronaca, Filippino Lippi, Botticelli, les deux San Gallo, Sansovino, le Pérugin, Lorenzo di Credi. Cette commission avait pour tâche de déterminer, l'emplacement sur lequel le *David* de marbre de Michel-Ange devait être élevé.

Léonard prit la parole le onzième et se rallia à l'opinion de Giuliano da San Gallo et de divers autres, à savoir que le colosse devait être placé sous la loge de la Seigneurie (la loge des Lanzi), au centre, contre le petit mur auquel on fixait les tapisseries destinées à servir de dossiers. Ajoutons que, sur le désir de Michel-Ange, la statue se dressa, en face de la loge des Lanzi, à l'entrée du Palais-Vieux ; elle y resta, comme on sait, jusqu'en 1875.

Ne faut-il pas voir un souvenir de cette consultation dans un croquis de la bibliothèque de Windsor, représentant un personnage debout, exactement dans l'attitude du *David*, le bras droit retombant et tenant une fronde, le bras gauche levé à la hauteur de la poitrine, la jambe gauche écartée ? L'analogie est frappante ; seuls les traits diffèrent. Michel-Ange a représenté un jeune homme, Léonard un quinquagénaire. Immédiatement au-dessous, on devine, plutôt qu'on ne voit, un dessin à moitié effacé: on dirait un premier essai d'après le marbre du Buonarroti. (M. Müller-Walde, au contraire, y voit une étude pour le *Neptune,* dessin exécuté pour Segni. Les linéaments confus, qui se trouvent derrière le premier dessin semblent, en effet, représenter un hippocampe : mais l'analogie avec le *David* de Michel-Ange et, d'autre part, la différence avec le *Neptune* de Segni sont trop tranchées pour permettre d'adopter l'opinion du savant allemand.)

Pendant cette période, Léonard, tour à tour logé chez les Servites, chez son ami le sculpteur Rustici, probablement aussi à Sainte-Marie-Nouvelle, près de la salle où il peignait son carton, menait une existence relativement modeste. D'après ses livres de comptes, il ne dépensa, du 29 juin au 9 août 1504, que 18 florins d'or (environ 900 francs) pour tout son entretien. Il se servait à lui-même de trésorier et de majordome. Le matin, il donnait 1 florin à son élève bien-aimé Salai ; celui-ci, après avoir acheté du pain, du vin, des œufs, des champignons, des fruits, du son, après avoir payé le barbier et le cordonnier, rendait 3 sous (le florin valait 48 sous).



Que nous voilà loin du train de grand seigneur et de sybarite signalé par Vasari, et que l'on reconnaît bien à ces traits la sobriété de l'Italien ! La modicité de ses ressources n'empêcha d'ailleurs pas Léonard de rendre service à ses amis. Le 8 avril 1503, il prêta 4 ducats d'or au célèbre miniaturiste Attavante.

On est heureux de voir le maître se ressaisir à la cité qui avait abrité son enfance, se retremper aux sentiments fortifiants du patriotisme ; il n'eut point à le regretter au point de vue de son art, car l'inspiration, on a beau dire, ne vient pas seulement de la tête, elle vient aussi du cœur.

Les circonstances dans lesquelles s'était effectué son retour ne pouvaient d'ailleurs que cimenter l'affection réciproque de l'artiste et de ses concitoyens. La gloire de Léonard l'avait précédé à Florence : parti comme un jeune peintre de la plus haute espérance, il revenait comme le chef incontesté de la peinture italienne ; des maîtres de la valeur de Filippino Lippi s'empressaient de s'incliner devant lui, de renoncer en sa faveur aux commandes les plus flatteuses. C'est dans cette situation d'esprit si heureuse que Léonard fut appelé, par le gouvernement florentin, à prendre part à la décoration du Palais-Vieux.

97. *Lutte pour l'étendard sur le pont et deux fantassins*,
vers 1503-1504.
Plume et encre brune,
10 x 14 cm.
Galleria dell'Accademia, Venise.

98. Anonyme italien retouché par Rubens, d'après un projet de Léonard de Vinci, *La Lutte pour l'étendard*, XVIe siècle. Pierre noire, plume et encre, lavis, 42,8 x 57,7 cm. Musée du Louvre, Paris.

Un mot d'abord sur la salle qui devait s'enrichir de ce nouveau chef-d'œuvre : elle n'était autre que la grande salle du Conseil, reconstruite quelques années auparavant, en 1497 ; celle-là même qui renferme aujourd'hui les fresques de Vasari. Les concitoyens de Léonard, désireux de posséder une production d'un pinceau dès lors si célèbre, songèrent à lui pour la décoration de cette halle gigantesque, véritable sanctuaire des libertés publiques, et, par une inspiration digne de cette époque d'ardent patriotisme, ils le chargèrent d'y représenter un des hauts faits d'armes de leurs ancêtres : la bataille livrée par les Florentins, en 1440, près d'Anghiari entre Arezzo et Borgo San Sepolcro, à Nicolas Piccinino, le fameux général de Philippe-Marie Visconti, duc de Milan.

C'est pendant l'automne de 1503 qu'il est pour la première fois question de la décoration de la grande salle : le 24 octobre, le Conseil ordonne au massier de remettre à Léonard les clefs de la salle du Pape, à Sainte-Marie-Nouvelle (c'est là que l'artiste devait préparer le carton). Vers la même époque, l'on s'occupe de faire restaurer cette salle, dans laquelle on ne tarde pas à élever l'échafaudage destiné au peintre (9). Le 4 mai 1504, délibération du Conseil par laquelle nous apprenons qu'à ce moment Léonard avait commencé le carton et reçu un acompte de 35 florins d'or. Cette délibération porte en outre que le carton devra être terminé entièrement pour la fin de février 1505 ; le Conseil payera à compte 15 florins (environ 750 francs) par mois, à partir du 20 avril 1504. Si l'artiste n'a pas terminé à la fin de février 1505, il sera obligé de restituer toutes les sommes reçues, et en outre d'abandonner le carton à la Seigneurie. L'exécution de la peinture devra faire l'objet d'un contrat spécial (suivent diverses clauses sans intérêt). Puis viennent des achats de plâtre, de céruse d'Alexandrie, de papier (une rame et 29 cahiers in-folio royal), de 88 livres de farine pour coller ce papier, et d'un drap de lit de trois largeurs pour le border. D'ordinaire l'on prononce le mot de concours en rappelant l'histoire de cette lutte épique entre les deux géants qui s'appellent Léonard et Michel-Ange. En réalité, le terme est inexact : un concours suppose la préférence donnée à l'un, l'élimination de l'autre. Ici rien de pareil : chacun des deux émules reçoit sa commande ferme ; chacun traite un sujet différent ; chacun a la certitude de voir son œuvre briller à perpétuité dans la salle d'honneur du vieux Palais municipal ; la compétition restera donc toute platonique : faire mieux l'un que l'autre, recueillir plus de suffrages, voilà l'unique but que poursuivront les deux émules. C'est ainsi qu'à une douzaine d'années de là, Raphaël et Sébastien del Piombo exécuteront, devant Rome attentive et émerveillée, l'un la *Transfiguration*, l'autre la *Résurrection de Lazare*. Ces sortes de joutes, absolument distinctes des concours dans le sens moderne du mot (concours ouverts, par exemple, pour l'achèvement d'un édifice : cathédrale de Milan, cathédrale de Pavie, basilique du Vatican, façade de Saint-Laurent de Florence, ou encore pour l'exécution des portes du baptistère de Florence, commandées juste un siècle auparavant), avaient quelque chose de plus délicat, parce qu'elles comportaient plus d'indépendance et partant plus de fantaisie.

99. *Combat d'un cavalier et d'un griffon*.
Pointe de métal, traces de rehauts blancs, 8,8 x 13,8 cm.
Ashmolean Museum, Oxford.

Les contemporains, au surplus, ont été unanimes à constater l'hostilité qui régnait entre Léonard et Michel-Ange.

100. *Étude des membres antérieurs du cheval*, vers 1490.
Pointe de métal, 15,4 x 20,5 cm.
Biblioteca Reale, Turin.

101. Anonyme, copie d'après Léonard de Vinci, *La Bataille d'Anghiari,* 1504-1506.
Huile sur panneau de bois, 85 x 115 cm.
Collection particulière.

102. Raffaello Sanzio, dit Raphaël,
La Bataille de Pérouse, 1505.
Plume et encre, 26,8 x 40,6 cm.
Musée du Louvre, Paris.

103. Raffaello Sanzio, dit Raphaël,
Scène de bataille.
Plume et encre, traces de pierre noire, 26,8 x 41,7 cm.
Ashmolean Museum, Oxford.

Peut-être l'avis émis par Léonard à l'occasion de l'installation du *David* de marbre avait-il déplu à Michel-Ange. Ce qui est certain, c'est que son génie portait ombrage à son jeune émule. Celui-ci, qui avait publiquement traité le Pérugin de ganache, qui accusa Raphaël de plagiat et qualifia de niaises les productions d'un de ses meilleurs amis, Baccio d'Agnolo, n'était pas d'humeur à s'incliner devant un art en réalité plus profond, mais moins primesautier que le sien, moins propre à frapper la foule. Vasari raconte à ce sujet une anecdote, d'une rédaction fort confuse, dont le sens, si je ne me trompe, est celui-ci : Léon X avait consulté Léonard sur l'achèvement de la façade de l'église Saint-Laurent, à Florence. À cette nouvelle, Michel-Ange, chargé du travail, quitta Florence avec l'agrément du duc Julien de Médicis. Léonard, à son tour, plein de dépit, prit le parti de se rendre en France (voir aussi plus haut, la réponse impertinente faite à Léonard par Michel-Ange).

Avant d'étudier la composition même de Léonard, essayons de retracer l'histoire du chef-d'œuvre, ses vicissitudes, sa destruction lamentable.

Cette fois, contre son habitude, Léonard se piqua d'exactitude. Dès l'époque convenue, au mois de février 1505, il faisait installer les échafaudages, non plus dans la salle du Pape, à Sainte-Marie-Nouvelle, mais dans la salle du Conseil, au Palais-Vieux. On voit reparaître les achats de plâtre (« gesso da murare »), pour le coup destiné à enduire le mur d'huile de lin, puis ceux de poix grecque, de céruse, d'éponges vénitiennes, de feuilles d'or (663 livres de plâtre, 89 de poix grecque, 223 d'huile de lin), etc. En même temps les auxiliaires, artistes ou manœuvres (le peintre Raffaello d'Antonio di Biagio, qui travailla quatorze jours à la peinture, le peintre Ferrando Spagnolo, Lorenzo de Marco, « garzone » de Léonard, Tommaso di Giovanni Masini, chargé de broyer les couleurs), surgissent à côté du maître. Tout semble en bonne voie. Au mois d'août 1505, on achète 27 brasses de toile pour garnir l'échafaudage, sans doute afin de garantir les artistes, puis de l'huile de noix et de la céruse, du plâtre, enfin de la cire pour enduire les toiles tendues sur les fenêtres en guise de vitres. Subitement les paiements s'arrêtent, sans que le travail soit terminé ! Que s'était-il passé pour provoquer une si désastreuse interruption ?

Depuis quelque temps déjà, Léonard, par une de ces faiblesses de caractère qui entravèrent si souvent ses travaux, laissait le chimiste triompher, dans son for intérieur, de l'artiste. Il avait lu dans Pline la recette de je ne sais quel stuc dont se servaient les peintres romains ; mais il ne l'avait pas bien comprise. Il l'expérimenta, une première fois, dans la peinture de la salle du Pape, où il travaillait alors. Ayant appuyé la peinture contre le mur, il alluma devant elle un grand feu de charbon, dont la chaleur sécha et dessécha cette matière. Il voulut ensuite l'employer dans la salle même du Conseil, et de fait, dans le bas, où le feu arrivait, il obtint la dessiccation, mais dans le haut, vu la distance, la chaleur n'arrivait pas et la matière coula.

104. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *Guerrier à cheval avec un bouclier*, 1505. Plume et encre, 25,7 x 21 cm. Galleria dell'Accademia, Venise.

Il n'en fallut pas davantage pour le décourager : ainsi qu'il l'avait fait pour le carton de l'*Adoration des Mages,* pour la statue équestre de François Sforza, et pour bien d'autres ouvrages, il laissa là le chef-d'œuvre commencé, afin de bâtir d'autres châteaux en Espagne. Il semble à ce moment avoir frappé tantôt à une porte, tantôt à une autre. En 1505, selon toutes apparences, il se rendit à Rome. En 1506, il revint à Milan où l'appelait, dès le mois de mai, Charles d'Amboise, gouverneur du duché pour le

compte de Louis XII. Ni sollicitations, ni menaces ne purent le faire revenir sur sa détermination. Aussi le gonfalonier Pierre Soderini se montra-t-il fort dur pour lui : « Le Vinci, écrivit-il, ne s'est pas conduit vis-à-vis de la République florentine comme il l'aurait dû ; il a touché une somme importante et n'a exécuté que le petit commencement d'un grand travail. » Or Léonard avait le cœur placé haut ; chacune de ses actions témoignait de sa générosité. (On raconte qu'allant à la banque pour toucher les appointements qu'il recevait chaque mois de Soderini, le caissier voulut lui donner des sacs pleins de *quatrini*, comme qui dirait des liards, mais l'artiste refusa, disant : Je ne suis pas un peintre à *quatrini.)* Ayant appris que Soderini avait murmuré contre lui, il réunit, avec le concours de ses amis, tout l'argent qu'il avait reçu et le porta pour le restituer. Soderini toutefois ne voulut pas l'accepter. L'homme sauva ainsi son honneur. Mais comment absoudre l'artiste de ce crime de lèse-art : avoir déserté le champ de bataille, avoir livré à tous les hasards son œuvre imparfaite !

Disons tout de suite que l'ébauche tracée sur les murs du Palais-Vieux ne devait pas tarder à disparaître : le 30 avril 1513 encore, le Conseil de la République florentine fit exécuter, par un menuisier, une armature (une balustrade) destinée à protéger les figures peintes par Léonard dans la grande salle. Puis le silence se fait autour du chef-d'œuvre, sans que l'on sache ni quand ni comment il a péri.

Le carton de Léonard n'ayant guère survécu à l'ébauche, nous en sommes réduits à quelques copies plus ou moins fragmentaires. Passons-les rapidement en revue, afin de reconstituer, à l'aide de ces fragments épars, la composition primitive.

Lorenzo Zacchia de Lucques reproduisit le premier le groupe des quatre cavaliers, dans une gravure portant cette légende : *Opus sumptum ex tabella Leonardi Vincii propria manu picta, a Laurentio Zacchia Lucensi, ab eodem nunc excusum* (1558). Un tableau conservé au dépôt de la galerie des Offices, tableau non terminé, mais mentionné dès 1635 comme un ouvrage de Léonard, quoiqu'il ne soit nullement de sa main, semble avoir servi de base à la gravure de Zacchia. Puis viennent, dans l'ordre chronologique, le dessin de Rubens, acquis par le Louvre, et la gravure d'Édelinck, dont il sera question tout à l'heure. Un dessin représentant trois cavaliers et trois soldats à terre se trouvait au siècle dernier au palais Rucellai, à Florence : ce dessin a été plusieurs fois gravé notamment dans l'*Etruria pittrice*. Il y a une quarantaine d'années a paru une lithographie « calquée », disait-on, « sur un dessin de Léonard, qui est dans le portefeuille de M. Bergeret, peintre d'histoire », et qui représentait le « célèbre carton de Léonard de Vinci ». Mais la réputation de Bergeret comme pasticheur n'est plus à faire, et son prétendu dessin de Léonard ne mérite d'être pris en considération qu'autant qu'il se rapproche de documents plus probants. Or, d'après une communication de M. Georges Duplessis, le savant conservateur du Cabinet des Estampes, la lithographie en question reproduirait une mauvaise peinture que M. Duplessis a vue exposée, en 1862, à la National Gallery de Londres.

105. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *Porte-drapeau*, 1505. Plume et encre, 25,7 x 21 cm. Galleria dell'Accademia, Venise.

Plus récemment, le regretté Charles Timbal a acquis une peinture ancienne représentant le fameux groupe des quatre cavaliers, et offrant des différences bien marquées avec le dessin de Rubens. Cette peinture, gravée par M. Haussoullier, ajoute des détails précieux à ceux que nous fournit le dessin de Rubens. Elle nous montre d'abord des types absolument conformes à ceux de Léonard. En second lieu,

106. Antonio da Sangallo, d'après Michel-Ange, *La Bataille de Cascina*, vers 1542.
Huile sur bois.
Collection particulière, Norfolk.

elle permet d'identifier plusieurs des études conservées au musée de Pesth, études dont il sera question ci-après.

Après ces préliminaires indispensables, étudions l'œuvre de Léonard, telle que les textes et les documents graphiques nous permettent de la reconstituer.

Il y a deux manières de représenter une bataille : la première consiste à se placer au point de vue stratégique, anecdotique ou pittoresque (tapisseries de l'*Histoire de la Conquête de Tunis* ; *Destruction de l'Armada* ; peintures de Vasari au Palais-Vieux de Florence : batailles livrées ou villes prises par Cosme de Médicis) ; on y voit tous les accidents du terrain, la place occupée par les différents corps de troupes, les mille péripéties du combat. Le second système, qui est celui de Raphaël, de Salvator Rosa, de Le Brun, de Gros, de Meissonier, consiste à sacrifier tous les détails oiseux pour concentrer l'attention sur un petit nombre d'épisodes caractéristiques, souvent un seul ; dans ce cas, c'est d'ordinaire une politesse faite au général en chef, qui apparaît comme le *deus ex machina* pour décider de la lutte. Ce système, le seul digne d'un peintre d'histoire, permet de substituer à des masses impersonnelles un groupe d'acteurs en qui se résume ou l'ardeur des passions guerrières ou la joie du triomphe.

Pour se guider dans son œuvre, Léonard ne disposait que d'un petit nombre de modèles, tous trop archaïques pour lui être d'une grande utilité. Signalons d'abord, dans l'ordre chronologique, les Batailles de Paolo Uccello, avec leurs détails amusants, parfois même comiques ; des chevaliers bardés de fer courant l'un sur l'autre, la lance en arrêt, d'autres renversés à terre, des fantassins qui luttent, des chevaux qui ruent ; puis, à l'arrière-plan, des arbalétriers tendant leur arme : tout cela mouvementé, mais sans unité, déparé par le manque de sentiment pittoresque, l'absence de goût, qui sont le propre d'Uccello. L'ensemble, cependant, a grande tournure. Chez un autre coryphée de l'École toscane, Piero della Francesca (*Bataille entre Héraclius et Chosroès*), les péripéties d'une mêlée sont bien observées et bien rendues : le soldat tartare saisissant par les cheveux et s'apprêtant à transpercer l'adversaire tombé sur les genoux et qui demande grâce, les cavaliers qui se heurtent, les chevaux qui se cabrent, tout est pris sur le vif. Ce qui manque, c'est la chaleur, la vivacité, la verve ; les figures sont froidement composées ; l'auteur ne sort pas de sa réserve, de son impassibilité ; pour comble, l'action est confuse, sans ces épisodes qui font saillie et s'imposent. Partout de l'exactitude, mais pas de passion ; du naturel, sans nulle trace d'éloquence. Et puis, que les figures sont raides encore, quel manque de souplesse et de liberté ! Ce qui distinguera la création de Léonard de celle de ses prédécesseurs, ce sont, au contraire, nous le verrons, la netteté des épisodes, l'exubérance du sentiment dramatique.

Voyons-le à l'œuvre.

Dans un de ses manuscrits, le maître nous a laissé la description de la *Bataille d'Anghiari,* telle qu'il l'avait lue dans quelque chroniqueur, ou peut-être telle qu'il la tenait d'un des derniers survivants de ce combat fameux. « On commencera, dit-il, par le discours de Nicolas Piccinino aux soldats et aux bannis florentins, parmi lesquels se trouve messire Rinaldo degli Albizzi et d'autres Florentins. Ensuite, on le

107. Anonyme, *Dessin d'après un relief de Trajan sur l'Arc de Constantin*, 1488-1490. Plume, encre et pierre noire sur papier, 18,9 x 27,3 cm. Albertina Museum, Vienne.

108. Michel-Ange, *Conversion de Saint Paul*, détail, 1542-1545. Fresque, 624 x 661 cm. Chapelle Pauline, Rome.

représentera montant à cheval tout armé et l'armée qui le suit ; quarante escadrons de cavalerie, deux mille fantassins l'accompagnent. Le patriarche monta le matin de bonne heure sur une montagne pour examiner le pays, à savoir les collines, les champs et la vallée arrosée par le fleuve : il aperçut Nicolas Piccinino venant de Borgo San Sepolcro, avec ses troupes, au milieu d'un nuage de poussière, etc. ; l'ayant aperçu, il retourna au camp et parla à ses troupes. Après avoir terminé son discours, il pria à mains jointes : aussitôt, on vit saint Pierre sortant d'un nuage et adressant la parole au patriarche. Celui-ci envoya cinq cents cavaliers pour briser ou arrêter le choc des ennemis. Au premier rang, François, fils de Nicolas Piccinino, vint le premier assaillir le pont gardé par le patriarche et les Florentins. Après le pont, à gauche, il envoya des fantassins pour empêcher les nôtres (d'avancer) ; ceux-ci le repoussèrent ; ils avaient pour chef Micheletto, à qui était échu ce jour-là le soin de garder l'armée. C'est autour de ce pont que s'engagea un grand combat. Les nôtres vainquirent et l'ennemi fut repoussé. Là Guidone et Astorre, son frère, seigneur de Faenza, avec un grand nombre d'hommes rétablirent et renouvelèrent le combat et heurtèrent si impétueusement les Florentins qu'ils reprirent le pont et pénétrèrent jusqu'aux tentes. Mais Simonetto, accompagné de six cents cavaliers, vient attaquer l'ennemi, et le chasse une fois de plus de ce poste, il reprend le pont. Derrière lui vinrent d'autres troupes avec deux mille cavaliers. Ainsi on lutta longtemps avec des chances diverses. Ensuite, le patriarche, pour mettre le désordre dans les rangs de l'ennemi, envoya Nicolas de Pise, etc. »

Il y avait de l'intérêt à signaler ce récit, mais il n'y en aurait pas à le reproduire intégralement, car aucun des épisodes qu'il mentionne n'a trouvé grâce devant Léonard ; par contre, l'épisode que notre héros a représenté, la prise du drapeau, y est passé sous silence.

Machiavel, moins prolixe et plus incisif, a caractérisé à sa manière cette lutte trop exaltée par le patriotisme de ses concitoyens : il prétend qu'un seul homme y perdit la vie, et encore fut-ce pour avoir été foulé aux pieds des chevaux !

D'autre part (et ce fait est des plus curieux), Léonard a laissé dans un de ses manuscrits la description d'une bataille telle qu'il l'entendait, et cette description forme, elle aussi, de tout point l'opposé de la *Bataille d'Anghiari* telle que le maître l'a conçue. « D'abord, dit-il, il faut représenter la fumée de l'artillerie, mêlée dans l'air à la poussière soulevée par la cavalerie et les combattants... (suit une longue dissertation sur le mélange de ces matières impalpables). Que l'air paraisse rempli de traînées de feu semblables à des éclairs ; que de ces espèces d'éclairs, que la poudre forme en s'enflammant, les uns tirent en haut, que les autres retombent en bas ; que quelques-uns soient portés en ligne droite, et que les balles des armes à feu laissent après elle une traînée de fumée.

Vous ferez voir les vainqueurs courant, ayant les cheveux épars, agités au gré du vent, aussi bien que leurs draperies, le visage ridé, les sourcils enflés et approchés l'un de l'autre ; que leurs membres fassent contraste entre eux, c'est-à-dire si le pied droit marche le premier, que le bras gauche soit aussi le plus avancé et, si vous représentez quelqu'un tombé à terre, qu'on le remarque à la trace qui paraît sur la poussière ensanglantée, et tout autour, sur la fange détrempée, on verra les pas des hommes et des chevaux qui ont passé.

Vous ferez encore voir quelques chevaux entraînant et déchirant misérablement leur maître mort, attaché par les étriers, ensanglantant tout le chemin par où il passe. Les vaincus, mis en déroute, auront le visage pâle, les sourcils hauts et étonnés, le front tout ridé, les narines retirées en arc et replissées depuis la pointe du nez jusqu'auprès de l'œil ; la bouche béante et les lèvres retroussées, découvrant les dents et les desserrant comme pour crier bien haut. Que quelqu'un, tombé par terre et blessé, tienne une main sur ses yeux effarés, le dedans tourné vers l'ennemi, et se soutienne de l'autre comme pour se relever ; vous en ferez d'autres fuyant et criant à pleine tête ; le champ de bataille sera couvert d'armes de toutes sortes sous les pieds des combattants, de boucliers, de lances, d'épées rompues et d'autres

109. Andrea Mantegna, *Triomphe de César, I : Les Porteurs d'étendard*, 1484-1499. Tempera sur toile, 266 x 278 cm. Collection de SM la Reine, Hampton Court Palace.

110. Paolo Uccello, *La Bataille de San Romano*, vers 1440-1450. Tempera sur bois, 182 x 323 cm. Musée des Offices, Florence.

semblables choses ; entre les morts, on en verra quelques-uns demi-couverts de poussière et d'armes rompues, quelques autres tout couverts et presque enterrés : la poussière et le terrain détrempé de sang feront une fange rouge ; des ruisseaux de sang, sortant des corps, couleront parmi la poussière ; on en verra d'autres, en mourant, grincer des dents, rouler les yeux, serrer les poings et faire diverses contorsions du corps, des bras et des jambes.

On pourrait feindre quelqu'un désarmé et terrassé par son ennemi, se défendre encore avec les dents et les ongles ; on pourra représenter quelque cheval échappé, courant au travers des ennemis, les crins épars et flottants au vent, faire des ruades et un grand désordre parmi eux ; on y verra quelque malheureux estropié tomber par terre et se couvrir de son bouclier, et son ennemi courbé sur lui, essayant de lui ôter la vie.

On pourrait encore voir quelque troupe d'hommes couchés pêle-mêle sous un cheval mort, et quelques-uns des vainqueurs, sortant du combat et de la presse, s'essuyer avec les mains, les yeux offusqués de la poussière, et les joues toutes crasseuses et barbouillées de la fange qui s'était faite de leur sueur et des larmes que la poussière leur a fait couler des yeux.

Vous verrez les escadrons venant au secours, pleins d'une espérance mêlée de circonspection, les sourcils hauts, et se faisant ombre sur leurs yeux avec la main, pour discerner mieux les ennemis dans la mêlée et au travers de la poussière, et être attentifs au commandement du capitaine, et le capitaine, le bâton haut, courant et montrant le lieu où il faut aller ; on y pourra feindre quelque fleuve, et dedans des cavaliers, faisant voler l'eau tout autour d'eux en courant, et blanchir d'écume tout le chemin par où ils passent ; il ne faut rien voir dans tout le champ de bataille, qui ne soit rempli de sang et d'un horrible carnage. »

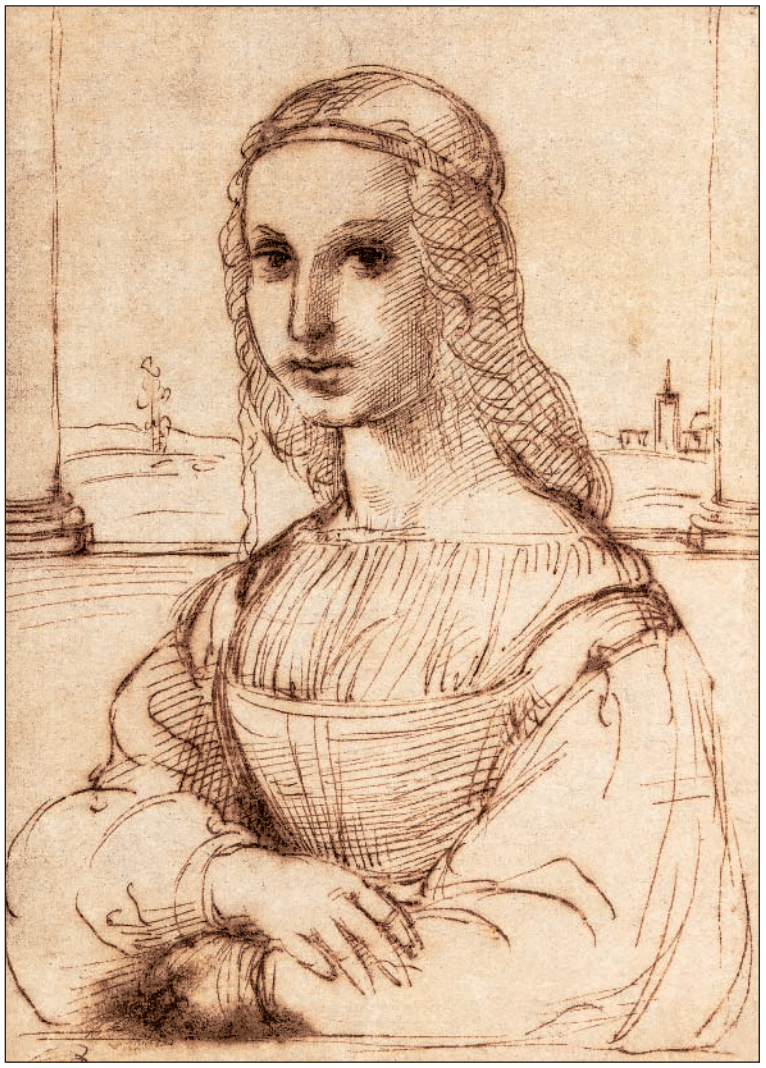
À en juger, d'une part, d'après le programme qu'il assigne au peintre de batailles, de l'autre, d'après les informations minutieuses recueillies au sujet de la bataille d'Anghiari, il semblerait que Léonard eût dû traiter cette scène dans un esprit essentiellement réaliste ; que la topographie, les mouvements stratégiques, l'exactitude des costumes, la couleur locale, en un mot, eussent dû y tenir la première place.

Mais ce serait mal connaître cette nature profondément spiritualiste que de lui prêter de tels projets ! Il veut bien se livrer à l'enquête la plus minutieuse avant de commencer son travail, mais à condition de recouvrer son entière liberté une fois qu'il aura saisi le pinceau. Ces recherches préalables, dont la trace se laisse à peine poursuivre dans l'œuvre définitive, n'ont à ses yeux d'autre avantage que d'empêcher son imagination de s'égarer ; elles lui donnent du lest, en quelque sorte. Et puis, pendant ce temps, l'idée pénètre plus avant dans son esprit, jette des racines plus profondes, mûrit davantage. Enfin, au dernier moment, l'artiste se révolte contre le théoricien ; en face d'un sujet nouveau, il revendique son indépendance absolue. À ce point de vue, ce puissant travail d'assimilation et de préparation ne saurait donc être considéré comme stérile.

111. *Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo,* dite *Mona Lisa* ou *La Joconde* (détail), 1503-1506. Huile sur bois, 77 x 53 cm. Musée du Louvre, Paris.

112. *Étude de mains croisées*, vers 1495. Pierre noire, 11,7 x 15 cm. Royal Library, Windsor Castle.

Dans les esquisses qui ont servi à préparer le carton, longtemps la composition flotte dans l'esprit du maître ; ses tâtonnements ne doivent pas nous étonner, car personne n'avait le travail moins facile que Léonard ; personne n'éprouvait autant de peine à formuler ce que j'appellerai une idée littéraire. Toute une série de dessins nous montrent des motifs isolés, dont bien peu ont trouvé place, même en se modifiant, dans le carton. À Windsor, un cavalier et un fantassin se précipitent sur un ou deux fantassins qui leur font face en se courbant. Un croquis plus sommaire et plus vague, également conservé à Windsor, représente deux personnages dont l'un poursuit l'autre : au premier plan, un homme brandissant une hache ; puis deux hommes et un cheval étendus sur le sol.



Dans un fusain de la même collection, aux contours à peine apparents, l'on entrevoit l'idée qui servira de base à la composition définitive : deux chevaux qui s'élancent l'un sur l'autre, heurtant leur poitrail, cherchant à se déchirer. Ce motif s'affirme dans un dessin du British Museum : des cavaliers chargeant à fond, un cheval mordant l'autre au cou. Puis l'idée d'une mêlée gigantesque succède aux monomachies. Un dessin de l'Académie des Beaux-Arts de Venise nous montre un enchevêtrement de cavaliers et de fantassins dans lequel l'œil a quelque peine à se reconnaître.

Dans un autre dessin, également conservé à Venise, l'artiste s'acharne sur le groupe central et donne aux acteurs une fougue, aux lignes un rythme extraordinaire. Des fantassins, dans les attitudes les plus variées et, il faut l'ajouter, les plus violentes, brandissent les uns contre les autres des haches et des lances. On voit, par ce croquis, que Léonard n'eut pas tout d'abord l'idée de représenter uniquement un combat de cavalerie, afin d'écraser Michel-Ange par sa supériorité dans l'anatomie hippique. Un troisième dessin de Venise montre une mêlée moins touffue que les deux précédentes et, peut-être pour cette raison, plus pittoresque. Les cavaliers y alternent avec les fantassins.

Dans deux dessins du musée de Pesth, Léonard aborde enfin les études de détail pour des figures déterminées ; il cherche à y fixer la physionomie de deux des cavaliers que nous rencontrons dans le carton : le cavalier au turban, qui brandit son sabre (une étude pour le même personnage se trouve à l'Académie de Venise), le cavalier au casque orné d'un dragon, qui brise la hampe du drapeau. Ce sont des types sanguins, presque sensuels. La troisième étude, un homme jeune encore, imberbe, vu de profil, ouvrant la bouche pour crier, se trouve dans le tableau de l'ancienne collection Timbal (à droite). On le reconnaît également dans un dessin à la sanguine, de Windsor, où le personnage se montre de trois quarts.

M. Richter a rapproché cette figure d'un dessin assez grossier du *Codex atlanticus* (*Saggio*, pl. XXII). Un dessin du British Museum, un jeune homme casqué, vu de profil, tourné à gauche, me paraît être une étude d'après la même tête que le dessin de Pesth. Dans le manuscrit K (pl. XIV), de l'Institut, on voit une étude pour le cavalier au manteau flottant, qui se courbe vers la gauche. Il y avait longtemps que ce motif préoccupait Léonard ; peut-être même, en bon ménager, l'avait-il mis en réserve pour s'en servir à l'occasion. Nous retrouvons, en effet, un cavalier, le manteau flottant au vent, sur un cheval qui se cabre, dans un dessin de l'Institut. Gerli a également publié (pl. VII) un cavalier, au manteau flottant, qui s'élance contre un fantassin, et (pl. XII) deux cavaliers nus, qui n'ont pour tout vêtement qu'un manteau agité par le vent.

113. Raffaello Sanzio dit, Raphaël, *Femme en buste, de trois quarts vers la gauche, les bras croisés,* après 1507.
Plume et encre, 22,8 x 15,8 cm.
Musée du Louvre, Paris.

114. *Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo,* dite *Mona Lisa* ou *La Joconde*, 1503-1506.
Huile sur bois, 77 x 53 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Malgré leur variété, ces esquisses laissent sans solution satisfaisante un problème que plus d'un lecteur sera tenté de se poser : le carton de la *Bataille d'Anghiari* ne comprenait-il que le groupe des soldats luttant autour du drapeau, ou bien ce groupe formait-il un épisode d'une composition plus vaste ? Vasari se borne à décrire la prise du drapeau, sans parler d'autres figures. Benvenuto Cellini n'est guère plus explicite : il ne mentionne aussi que la prise du drapeau.

Toutes les esquisses montrent une action multiple. Cependant, dans les copies anciennes du carton qui nous sont conservées, on ne voit qu'un seul épisode : le combat pour la possession d'un drapeau. Le carton n'aurait-il contenu que cet épisode unique ou bien Léonard aurait-il relégué à l'arrière-plan les différents autres épisodes de la bataille ? M. Richter est disposé à croire que la plupart des dessins ci-dessus mentionnés, ainsi que plusieurs des dessins de Raphaël reproduisent des parties du carton, et que le groupe bien connu n'en formait qu'un fragment.

D'après ce savant dont l'opinion a été admise par M. de Geymüller, le front de cavalerie qui s'avance fièrement, étendards déployés, aurait formé l'extrémité droite du carton. De fait, le cheval vu de dos, qui se montre à l'extrémité de droite du croquis de Raphaël, se retrouve textuellement vers l'extrémité de gauche d'un croquis de Léonard, faussement attribué à Cesare da Sesto, reproduisant une autre partie du carton. Ce cheval serait donc l'« amorce » qui rattacherait le groupe des cavaliers se disputant l'étendard à la partie droite de la composition.

Dans ce groupe fameux, Léonard a rendu en traits ineffables la rage, le désespoir, les efforts suprêmes de la machine animale, avec les grincements de dents, les hurlements ; nous nous trouvons au cœur même de l'action, non devant un tableau. Sur le sol, sous les pieds mêmes des chevaux, se développe une lutte non moins ardente ; si l'un des combattants, renversé sur les genoux, ne songe qu'à se protéger avec son bouclier contre le cheval qui se cabre au-dessus de lui, ses deux voisins, étroitement enlacés, se livrent l'assaut le plus furieux.

À première vue, les costumes et les armures peuvent paraître bizarres ; ces cuirasses avec une tête de bélier au centre et des cornes de béliers sur les épaules, ces casques ornés de dragons, ces turbans, ces glaives recourbés comme les sabres des Turcs, donnent l'idée d'une armée idéale plutôt que de véritables « condottieri ». Cependant nous savons, par de nombreux témoignages contemporains, que les Italiens du temps de Léonard s'affublaient de ces ornements extravagants, plus gênants que propres à la défense.

Que voilà bien les hommes de la Renaissance ! L'art, à leurs yeux, devait étendre son domaine jusqu'aux sciences qui en paraissent la négation ; ils interdisaient à Mars de se montrer en public avant que la main de Vénus ne l'eût paré des plus riches atours. L'ingénieur militaire, l'armurier et jusqu'au fondeur de canons n'étaient pour eux que des variétés de l'artiste.

En résumé, ce que Léonard a ajouté à l'œuvre de ses devanciers, c'est la verve, la fougue, toutes les nobles ardeurs du patriotisme. Renonçant au rôle de spectateur impassible qui observe la mêlée du haut du rocher de Lucrèce, il s'y jette à corps perdu, épouse les haines des combattants, lutte et espère avec eux. Et comme il a bien réalisé, d'autre part, l'amalgame, la fusion du cavalier et de la monture ! Le cheval ne se lance plus au hasard : une volonté intelligente le dirige et l'inspire, tout en lui laissant sa part d'initiative.

Ce groupe central des quatre cavaliers est incomparable comme vie et comme acharnement. Deux Florentins – de vrais centaures – ont réussi à saisir l'extrémité de la hampe du drapeau milanais ; l'un l'a même brisée en deux, de manière à garder le fragment auquel tient l'étoffe. Pendant que l'assaillant emploie ses mains à retenir cette précieuse dépouille, son compagnon brandit son sabre pour arrêter un Milanais à turban, accouru au secours du porte-drapeau. La position de ce dernier ne laisse pas que d'être incommode ; les ennemis, en essayant de lui arracher le drapeau, ont placé la hampe derrière son

115. Vecellio Tiziano, dit Titien, *Flora*, vers 1515.
Huile sur toile, 79,6 x 63,5 cm.
Musée des Offices, Florence.

dos et sous son bras ; aussi se trouve-t-il dans l'impossibilité de leur faire face, et il ne résiste plus qu'au moyen de contorsions désespérées, de véritables tours de force, se cramponnant d'une main à l'extrémité de la hampe, jetant l'autre main derrière lui. Les chevaux cependant hennissent, se cabrent, se déchirent le poitrail à belles dents...

Les deux cartons de la *Bataille d'Anghiari* et de la *Guerre de Pise*. c'est tout le contraste entre le tempérament de Léonard et celui de Michel-Ange. Chez Léonard, la science, la finesse, la distinction dominent, sans cependant affaiblir le magnifique élan de la composition ; les figures se marient merveilleusement les unes aux autres, s'enchevêtrant presque ; chez Michel-Ange, si le groupement pittoresque, qu'il a ignoré toute sa vie, fait défaut, en revanche quelle éloquence dans ces torses athlétiques, quelle fierté dans les attitudes ! Comme tout est net, vif, dramatique, puissant jusqu'à la brutalité ! Comme Florence devait sentir son cœur palpiter d'aise en contemplant cette jeunesse si forte et si courageuse, qui la reportait aux plus brillantes pages de son histoire ! Les nobles audaces de la vieille République se reflètent une dernière fois dans le carton du Buonarroti.

Aussi bien fut-ce la fin de ces concours grandioses, si bien appropriés à l'esprit de la démocratie florentine, de ces concours immortalisés par les Brunellesco, les Ghiberti, les Donatello, les della Robbia et tant d'autres, et auxquels même un Laurent le Magnifique ne dédaignait pas de prendre part, lorsqu'il s'agissait, par exemple, de donner une façade à Sainte-Marie-Nouvelle. Florence, à la veille de perdre sa liberté, ne pouvait souhaiter de plus brillant « finale » que cette lutte épique entre les deux plus grands de ses fils, Michel-Ange et Léonard.

La peinture religieuse et la peinture historique, la *Sainte Anne* et la *Bataille d'Anghiari* n'avaient pas absorbé Léonard au point de lui enlever tout loisir pour des travaux moins graves : ces deux merveilles ont leur pendant dans le plus prodigieux des portraits anciens ou modernes, la gloire de notre Louvre, la *Joconde*.

Poètes et romanciers, historiens et esthéticiens ont célébré dans la *Joconde* les splendeurs de l'exécution ou échafaudé sur le caractère de l'original les hypothèses les plus ingénieuses. Mais personne n'a jamais essayé de déchirer le voile qui enveloppait une personnalité assurément attachante, ni demandé aux archives quelque éclaircissement sur la vie et l'entourage de Monna Lisa Gioconda. À première vue, une telle investigation peut sembler offrir peu d'intérêt. La raison d'être de la *Joconde*, c'est le génie de Léonard de Vinci. Sans lui, obscure patricienne de Florence, jamais son nom n'aurait frappé nos oreilles, jamais son image n'aurait hanté notre imagination. J'ai considéré néanmoins comme mon devoir d'historien de m'attaquer à ce problème, et je puis ajouter quelques traits, bien incomplets encore, à la biographie de l'héroïne de Léonard.

La famille des Giocondo comptait parmi les plus considérables de Florence. Le mari de Lisa, Francesco di Bartolommeo di Zanobi del Giocondo (né en 1460, mort en 1528), remplit d'importantes charges publiques : en 1499, il fut un des douze « Buonomini » ; en 1512, un des « Priori », confirmé en 1524.

Les Giocondo aimaient les arts et les artistes. Francesco commanda à D. Puligo un *Saint François recevant les stigmates*. Son fils Bartolommeo fit peindre, par Antonio di Donnino Mazzieri, une *Histoire des Martyrs*, destinée à la chapelle de l'église de l'Annonciation, où la famille avait sa sépulture. Un autre del Giocondo, Leonardo, acquit une *Madone* d'Andrea del Sarto.

Lorsque Francesco épousa, en 1495, Monna (abréviation pour Madonna) Lisa del Giocondo, il avait déjà, en moins de quatre ans, expédié deux femmes dans un monde meilleur : Camilla di Mariotto Rucellai (mariée en 1491) et Tommasa di Mariotto Villani (mariée en 1493). Sa nouvelle épouse était originaire de Naples ; elle appartenait à la famille Gherardini, peut-être une branche de la famille florentine du même nom.

116. *Portrait de jeune femme*, *Ginevra Benci*, 1474-1476. Huile sur bois 38,1 x 37 cm. The National Gallery of Art, Washington, D.C.

À cela se bornent malheureusement les renseignements que j'ai pu recueillir sur la première phase de son existence. Les recherches que M. Barone, archiviste aux Archives d'État napolitaines, a bien voulu entreprendre à ma demande sur les Gherardini sont restées sans résultat. Selon toute vraisemblance, l'Enfant qui mourut en 1499 et qui fut enterrée à Sainte-Marie-Nouvelle, était issue de ce troisième mariage et par conséquent une fille de Lisa. Quant à Bartolommeo del Giocondo, dont il a été question ici tout à l'heure à propos d'un tableau de Mazzieri, on ignore s'il eut pour mère Monna Lisa ou une des deux premières femmes de Francesco. À supposer que Monna Lisa comptât vingt ans lors de son mariage, elle pouvait toucher à la trentaine lorsque Léonard acheva son portrait. À partir de ce moment, elle se perd dans les ténèbres.

Le portrait de Monna Lisa a son histoire, on pourrait presque dire sa légende. Vasari raconte que, pendant qu'il y travaillait, Léonard avait soin d'entourer le modèle de musiciens, de chanteurs, de bouffons, qui l'entretenaient dans une douce gaieté, afin d'éviter cet aspect mélancolique que l'on observe dans la plupart des portraits. Aussi remarquait-on dans celui de Léonard – c'est toujours Vasari qui parle – un sourire si agréable, que cette peinture présente plutôt une œuvre divine qu'humaine, et qu'on la tenait pour une chose merveilleuse et vivante à l'égard de la nature elle-même.

Les études pour la *Joconde* ne sont qu'en petit nombre, et, comme si leur auteur avait voulu nous dérouter une fois de plus, la principale d'entre elles, la sanguine de la bibliothèque de Windsor, représentant deux mains posées l'une sur l'autre, et une main isolée, jure, par ses formes anguleuses, avec le modelé, d'une suavité incomparable, du tableau. Les doigts y sont osseux, les ongles carrés ! La tentation est grande, d'autre part, de découvrir dans le portrait de femme nue, à mi-corps, du musée Condé, à Chantilly, une étude préparatoire pour la *Joconde*. Ce qui est certain, c'est que ce carton, exécuté par quelque élève, forme une transition entre la *Joconde* et le *Bacchus*.

Il est presque superflu d'analyser ici cette merveille, qui est dans toutes les mémoires, de décrire ce portrait adorable et célèbre entre tous.

On sait quelle énigme indéchiffrable et passionnante Monna Lisa Gioconda ne cesse, depuis bientôt quatre siècles, de proposer aux admirateurs pressés devant elle.

Jamais l'artiste (j'emprunte la plume du délicat écrivain qui se cache sous le pseudonyme de Pierre de Corlay) « a-t-il traduit ainsi l'essence même de la féminité : tendresse et coquetterie, pudeur et sourde volupté, tout le mystère d'un cœur qui se réserve, d'un cerveau qui réfléchit, d'une personnalité qui se garde et ne livre d'elle-même que son rayonnement ! Monna Lisa a trente ans ; ses charmes sont épanouis ; sa beauté sereine, reflet d'une âme joyeuse et forte, est à la fois pudique et capiteuse ; aimable, non sans malice ; fière, non sans une sage condescendance envers ses admirateurs, à qui, libre et audacieuse, sûre d'elle-même, de son pouvoir, elle offre la contemplation de son front, dont les tempes palpitent sous l'effort de la pensée ardente, de ses yeux pétillant de fine raillerie, de ses lèvres sinueuses au sourire moqueur et voluptueux, de la chair ferme de sa poitrine, de l'ovale délicieux de son visage, de ses mains patriciennes allongées en un geste de repos, de tout elle-même enfin ! Et pourtant... elle ne se livre pas, cache mystérieusement la source de la pensée, la cause profonde du sourire, l'étincelle qui met aux yeux une étrange clarté : c'est son secret, secret impénétrable de sa puissante attirance ! Sur ce chef-d'œuvre, le temps a mis sa patine savante, et l'atmosphère violâtre en laquelle surgit l'incomparable modèle du maître ajoute à l'ensemble une indicible séduction » !

Quelques notes encore : l'héroïne de Léonard a les joues pleines, presque bouffies, les yeux plissés, la bouche souriant de l'indéfinissable sourire que chacun sait.

D'après M. Durand-Gréville, deux ou trois cils seulement sont encore visibles à la loupe, ainsi que l'ombre portée de la ligne générale des cils, qui se trouve sur le coin extrême de la paupière inférieure.

Un détail qui a passé inaperçu, c'est que deux belles colonnes peintes encadrent le portrait : elles sont cachées par le cadre, mais on les voit distinctement dans la gravure – inachevée – de François Gaillard, et dans quelques copies anciennes. C'est une preuve de plus du culte professé par le maître pour les modèles antiques. Ce qui domine dans l'exécution, c'est la préoccupation du relief ; certaines parties, par exemple les mains, avec leur modelé incomparable, font illusion ; elles toucheraient au trompe-l'œil, si le faire n'y était pas si extraordinairement souple et large. Que de science, que de calculs, cependant ! Seuls les génies grands entre tous, un Phidias, un Léonard, savent tirer de méditations sans fin une synthèse aussi parfaite.

Le paysage, rocailleux à l'excès, est détaillé comme ceux de Mantegna ; on y voit, outre les rochers de dolomite, une route qui serpente, un pont et bien d'autres choses encore. Rien ne jure davantage avec les paysages si amples et si harmonieux de l'École ombrienne.

Au sujet de ce paysage et des paysages de Léonard en général, voici ce que m'écrit M. Émile Michel, qui s'entend également bien à faire revivre par le pinceau les sites les plus pittoresques et à commenter par la plume les œuvres des paysagistes d'autrefois : « Rumohr, dans une lettre adressée à Alex. de Humboldt, s'élève contre l'idée émise par l'auteur du *Cosmos* que les montagnes escarpées qu'on remarque chez les Primitifs sont un souvenir des cônes de dolomite qui se trouvent

117. *Le Dieu de la mer, Neptune, conduisant son quadrige de chevaux marins*, vers 1502. Fusain, 25,2 x 39 cm. Royal Library, Windsor Castle.

sur quelques points du versant italien des Alpes. Il y voit plutôt des imitations conventionnelles faites d'après des bas-reliefs antiques, ou des formes de fantaisie. Je crois que l'auteur du *Cosmos* et Rumohr ont également raison, et que les Primitifs, et après eux Mantegna et Léonard, ont pu trouver dans la nature les éléments du décor pittoresque de leurs tableaux, mais qu'ils en ont à plaisir exagéré les accidents, suivant une disposition qu'on peut d'ailleurs remarquer aussi à l'origine du paysage dans les Flandres, où les Primitifs ont également multiplié les détails, déroulé de vastes panoramas, accumulé les fabriques, les montagnes bizarres et les cours d'eau. Chez Léonard, ajoute M. Michel, les terrains sont traités comme chez Mantegna, et découpés sur les premiers plans par assises régulières, taillées à arêtes vives, ainsi que faisaient les Primitifs. La végétation, au contraire, est étudiée avec soin. On voit dans les manuscrits du maître à quel point il était préoccupé de la botanique. »

La postérité a accumulé les formules de l'admiration, de l'adoration presque, devant le chef-d'œuvre du Salon carré. Mais en est-il qui approche, pour l'éloquence et la portée, de l'analyse qu'en a donnée le premier en date parmi les biographes du Vinci, Georges Vasari ?

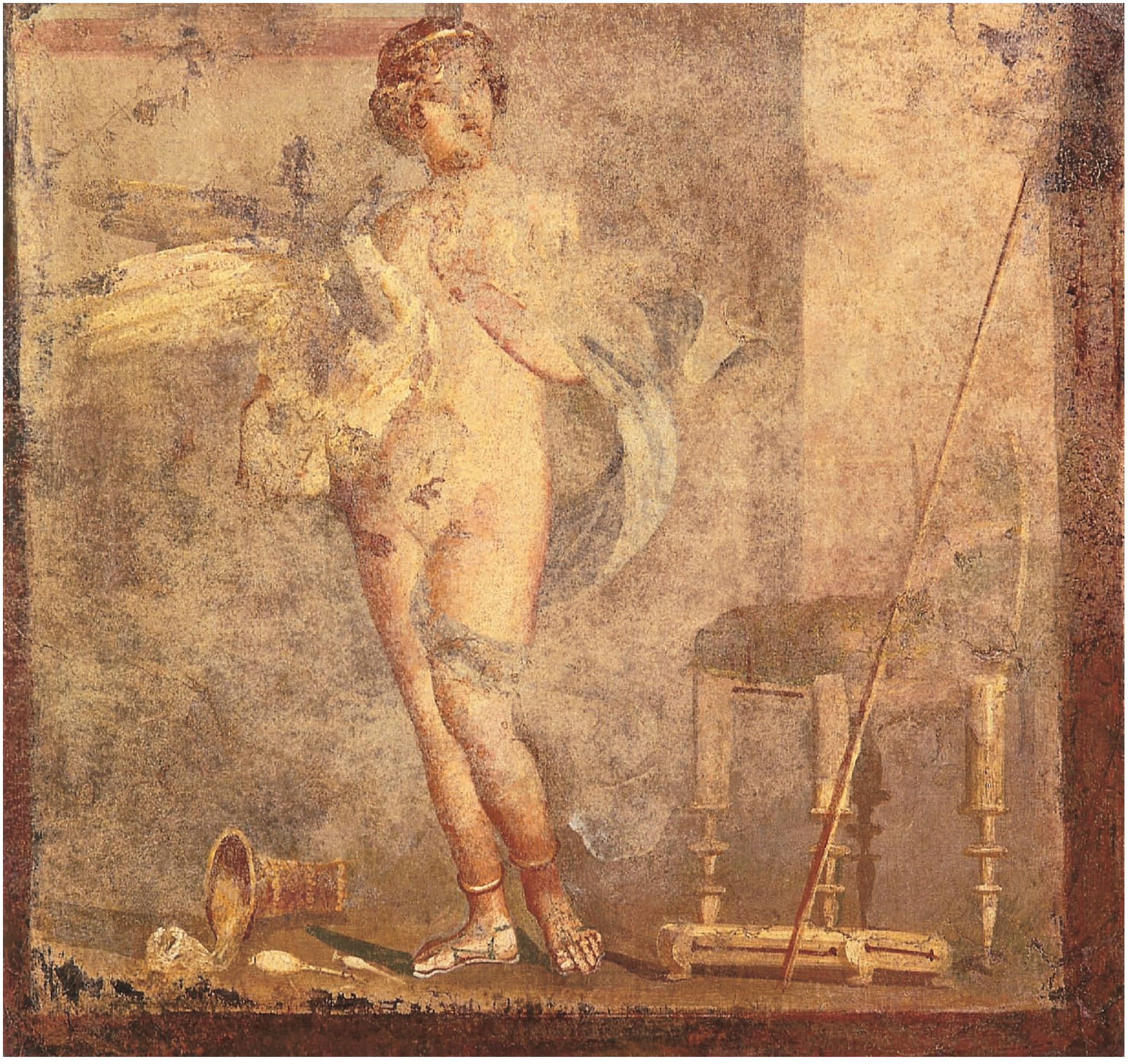
« Qui veut savoir, déclare-t-il, à quel point l'art peut imiter la nature, peut s'en rendre compte facilement en examinant cette tête, où Léonard a représenté les moindres détails avec une extrême finesse. Les yeux ont ce brillant, cette humidité, que l'on observe pendant la vie : ils sont cernés de teintes rougeâtres et plombés, d'une vérité parfaite : les cils qui les bordent sont exécutés avec une extrême délicatesse. Les sourcils, leur insertion dans la chair, leur épaisseur plus ou moins prononcée, leur courbure suivant les pores de la peau, ne sauraient être rendus d'une manière plus naturelle. La bouche, sa fente, ses extrémités, qui se lient par le vermillon des lèvres à l'incarnat du visage, ce n'est plus de la couleur : c'est vraiment de la chair. Au creux de la gorge, un observateur attentif surprendrait le battement de l'artère ; enfin, il faut avouer que cette figure est d'une exécution à faire trembler et reculer l'artiste le plus habile du monde qui voudrait l'imiter. »

Vasari ajoute, qu'après quatre ans d'un labeur assidu, Léonard laissa le tableau inachevé. Quel idéal de perfection flottait donc devant les yeux du maître, pour qu'il considérât comme incomplet un chef-d'œuvre aussi accompli ? Nous savons, d'un autre côté, que le portrait du Louvre a traversé de cruelles épreuves. Qu'a donc dû être à l'origine cette page incomparable, pour que, toute dégradée qu'elle est, elle brille encore d'un tel éclat ?

Dans son *Traité de Peinture*, Léonard a longuement discuté la supériorité relative de la peinture et de la poésie. Ne pensait-il pas à la *Joconde*, lorsqu'il traça ces lignes mémorables : « Quel poète, ô amant, peut faire revivre ton idole devant toi avec autant de vérité que le peintre ? » – Est-il un poème, en effet, qui puisse se mesurer avec une telle peinture !

118. *Étude de tête pour Léda,* vers 1505-1510. Plume et lavis sur pierre noire, 9,3 x 10,4 cm. Royal Library, Windsor Castle.

119. *Étude de tête pour Léda*, 1505. Plume et lavis sur pierre noire, 17,7 x 14,7 cm. Royal Library, Windsor Castle.



Il est peu probable que le portrait de Monna Lisa Gioconda soit identique au portrait de femme, commandé par Julien de Médicis et que le cardinal d'Aragon vit, en 1516, dans l'atelier de Léonard. Quoi qu'il en soit, il est certain que François Ier fit l'acquisition de ce joyau, qu'il paya, affirme-t-on, 4 000 écus d'or, quelque chose comme 200 000 francs de notre monnaie. La *Joconde* fit, jusque sous Louis XIV, l'ornement du château de Fontainebleau.

Ce chef-d'œuvre a été plus maltraité encore par les hommes que par le temps. C'est en voulant le préserver que des conservateurs trop zélés l'ont ruiné. Dès 1625, le commandeur del Pozzo signalait les ravages que le vernis avait exercés sur le vêtement. Il résulte des recherches de mon ami M. Durand-Gréville que, dans la *Joconde* primitive, antérieurement aux actions combinées du temps et du vernis, le ciel était d'un bleu clair et fin, le visage éblouissant de fraîcheur, les cils étudiés un à un, les yeux brillants et humides.

Les relations de Léonard avec la famille del Giocondo ne se seraient pas bornées, d'après la biographie anonyme publiée par MM. Milanesi et de Fabriczy, au portrait de Monna Lisa : le maître aurait en outre peint le portrait de Piero Francesco del Giocondo. Mais n'y aurait-il pas là quelque confusion ?

Le même biographe anonyme rapporte, tout comme Vasari, que Léonard peignit à Florence le portrait de Ginevra Benci, fille ou femme d'Amerigo Benci.

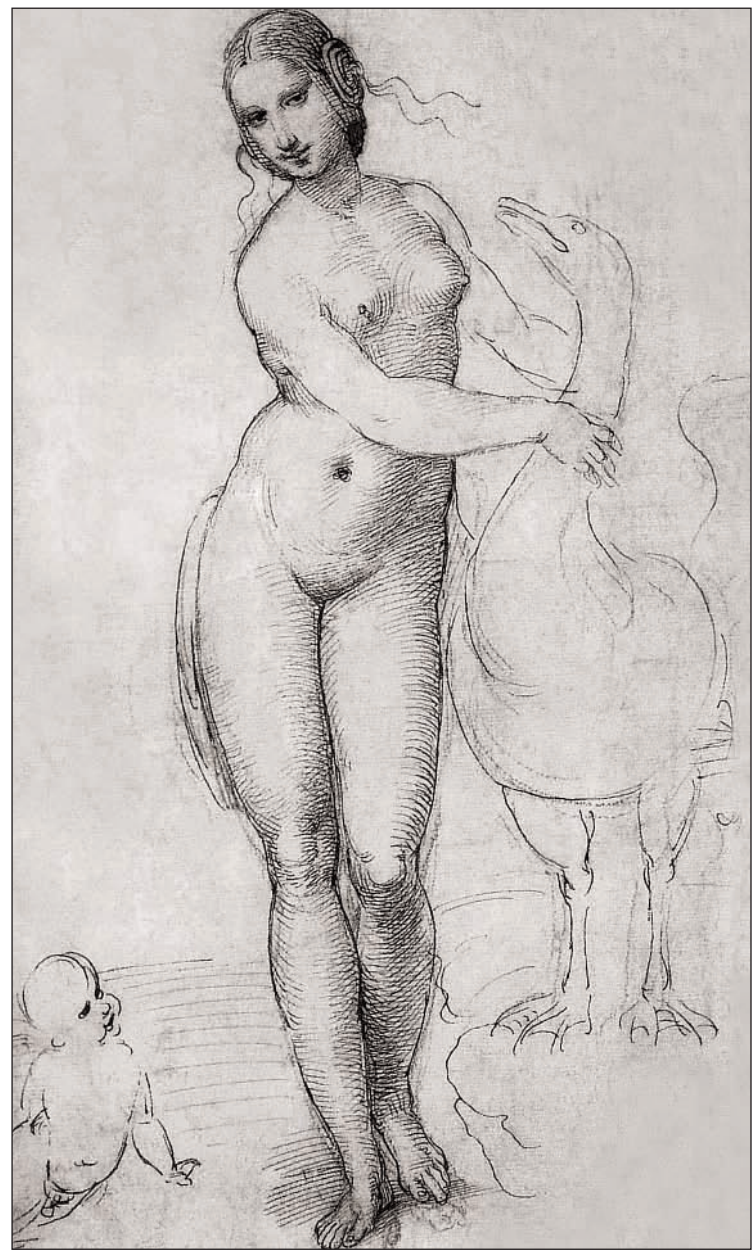
En ces derniers temps, un savant critique d'art toscan, M. Ridolfi, a combattu le témoignage de Vasari en se fondant sur les arguments suivants : Ginevra di Amerigo Benci, née en 1457, épousa, en 1473, Luigi di Bernardo Niccolini et mourut la même année. Léonard l'aurait donc peinte longtemps avant son départ pour Milan, et non après son retour à Florence ; il la peignit, en effet, comme l'affirme Vasari, quand elle était encore enfant : « quando era fanciulla e bellissima ». Il est vrai que deux autres jeunes filles de la même famille portaient ce prénom : Ginevra di Bartolommeo di Giovanni d'Amerigo Benci, qui avait deux ans en 1480, et Ginevra di Donato d'Amerigo Benci, qui avait trois ans à la même époque.

À l'appui du témoignage de Vasari, Rosini, l'historien de la peinture italienne, a produit un portrait lui appartenant, portrait qu'il donne pour l'original de Léonard. Mais cet ouvrage médiocre, légué par L. Carrand au musée national de Florence, ne révèle en aucune façon la main du Vinci.

Ces portraits m'amènent, par une transition naturelle, à rechercher quel idéal Léonard s'est tracé de la beauté féminine, quelle place la femme a tenue dans sa vie et dans son œuvre. Longue est cette galerie fascinatrice, depuis les *Trois Danseuses* ou *Bacchantes*, un des tout premiers dessins du jeune maître jusqu'à la *Joconde*.

On ne connaît aucun portrait de femme authentique datant de la jeunesse de Léonard : tout au plus quelques dessins et deux ou trois tableaux de sainteté, dont un seul, la *Vierge aux rochers*, est indiscutable, permettent-ils de deviner quel type flottait alors devant les yeux du débutant.

Flottantes, ces physionomies le sont en effet : on y découvrirait difficilement ce que j'appellerai un type bien assimilé et bien mûri. Les formes du visage, aussi bien que l'expression, ont encore quelque chose d'indécis ; l'artiste ne dispose pas encore de son clavier en virtuose consommé.



120. Anonyme, *Léda*, vers 79 ap. J.-C. Fresque, 67 x 68 cm. Museo Archeologico Nazionale, Naples.

121. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *Léda et le Cygne*. Plume et encre, traces de pierre noire, 30,8 x 19,2 cm. Royal Library, Windsor Castle.

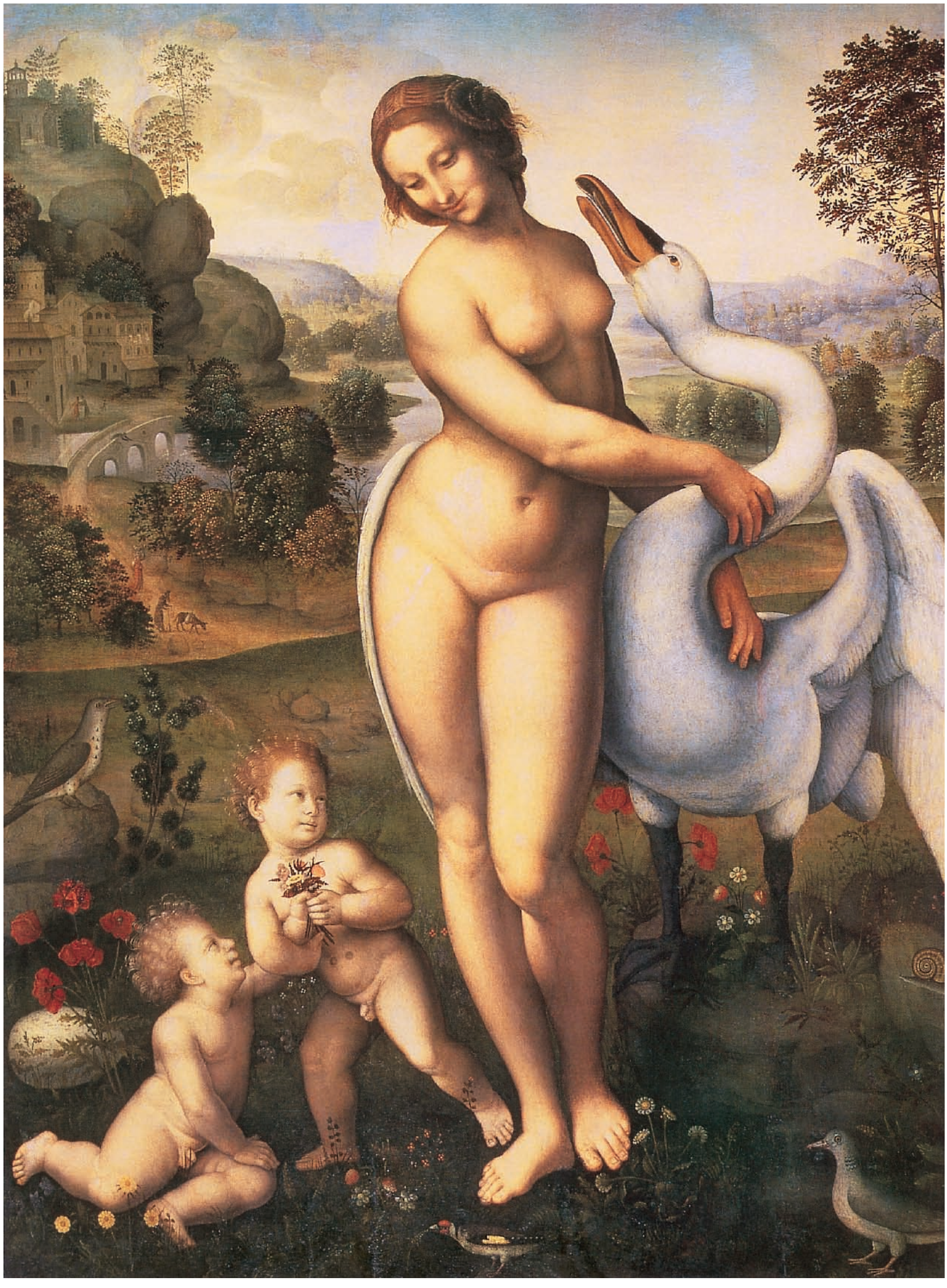
Lorenzo da Pinci

122. *Étude pour Léda,* vers 1505.
Lavis, plume et encre sur pierre noire, 16 x 13,9 cm.
Chatswoth, Devonshire collection.

123. *Étude pour Léda à genoux*, vers 1505.
Plume et encre, 12,5 x 11 cm.
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

124. Anonyme, d'après Léonard de Vinci, *Léda et le Cygne*, 1505.
Huile sur toile, 132 x 76 cm.
Galleria Borghese, Rome.

125. Anonyme, d'après Léonard de Vinci, *Léda et le Cygne*, vers 1515-1520.
Tempera sur panneau de bois, 112 x 86 cm.
Galleria Borghese, Rome.



Si le dessin du musée des Offices, représentant une jeune femme, de profil, la tête inclinée, et le tableau du musée du Louvre, l'*Annonciation*, auquel se rapporte ce dessin, sont véritablement de Léonard, nous avons là un des plus anciens essais du maître en ce genre. Les têtes, tout comme dans l'*Annonciation* du musée des Offices, se font remarquer par une grande afféterie ; les cheveux sont bouclés et frisés avec un soin extrême.

Il y a plus de fermeté dans le beau dessin du musée des Offices : une jeune femme, aux longs cheveux dénoués, au regard voilé, aux lèvres droites plutôt qu'en arc, qui se montre de face. Ici, comme dans la *Vierge aux rochers*, Léonard affectionne les mentons bas et un peu carrés. (L'on observe la même particularité chez Bernardino Luini). Dans la suite, au contraire, il se plaît à les arrondir, de manière à obtenir l'ovale le plus parfait.

Il y a ensuite le type de la jeune femme échevelée, les yeux presque hagards. (Bibliothèque de Turin ; bibliothèque de Windsor ; collection L. Bonnat.)

Dans les dessins qui ont servi à préparer l'*Adoration des Mages*, l'ébauche si importante conservée au musée des Offices, l'on rencontre pour la première fois le type « sui generis », que l'on a qualifié de léonardesque, faute d'un terme plus approprié. Ce type, qui comporte une bouche un peu tirée, forme un mélange extraordinaire, exquis, de grâce et de morbidesse ; la Vierge y sourit, mais d'un sourire qui rappelle ou qui annonce les larmes, de ce sourire divinement humain qui n'appartient qu'à Léonard.

Dans la suite, au contraire, celui-ci affectionne les mentons ronds et hauts ; cette recherche, déjà très sensible dans l'étude pour la *Madone Litta*, s'accentue dans l'étude de tête de femme sur papier vert, qui est conservée au musée des Offices et que je crois pouvoir rattacher à la *Sainte Anne*.

Les yeux rêveurs, le nez assez fort, la bouche attristée, un cachet de douceur, de bonté, presque de mollesse, imprimé sur ses traits, tel est un profil, d'un faire extraordinairement souple et gras, inséré dans un des recueils du musée du Louvre, cette même étude pour la *Madone Litta*, dont je parlais tout à l'heure.

À cette physionomie souffreteuse fait pendant une jeune personne, à l'air décidé, presque mutin, accorte plutôt qu'avenante, quelque soubrette probablement, portraiturée dans un dessin de la bibliothèque de Windsor. Sa maigreur et sa netteté semblent se rapporter à un original florentin.

Dès lors, Léonard s'entend à merveille à draper ses héroïnes, à les ajuster, à les attifer. À cet égard, il se montre le digne condisciple du Pérugin, qui, raconte-t-on, aimait si tendrement sa jeune femme, la belle Claire Fancelli, qu'il prenait plaisir à arranger de sa main sa toilette.

126. Giampietrino, d'après un projet de Léonard de Vinci, *Léda et ses enfants,* 1508-1513. Huile sur bois, 128 x 105,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel.

Dans cette même collection de Windsor, on a placé l'une à côté de l'autre, et non sans raison, des études d'après les enlacements et les enroulements que forment les eaux en s'échappant d'un réservoir, et des études pour les tresses de la *Léda*. Rattacher les raffinements de la mode aux caprices de la nature, voilà bien les jeux auxquels se plaisait ce sublime fantaisiste !

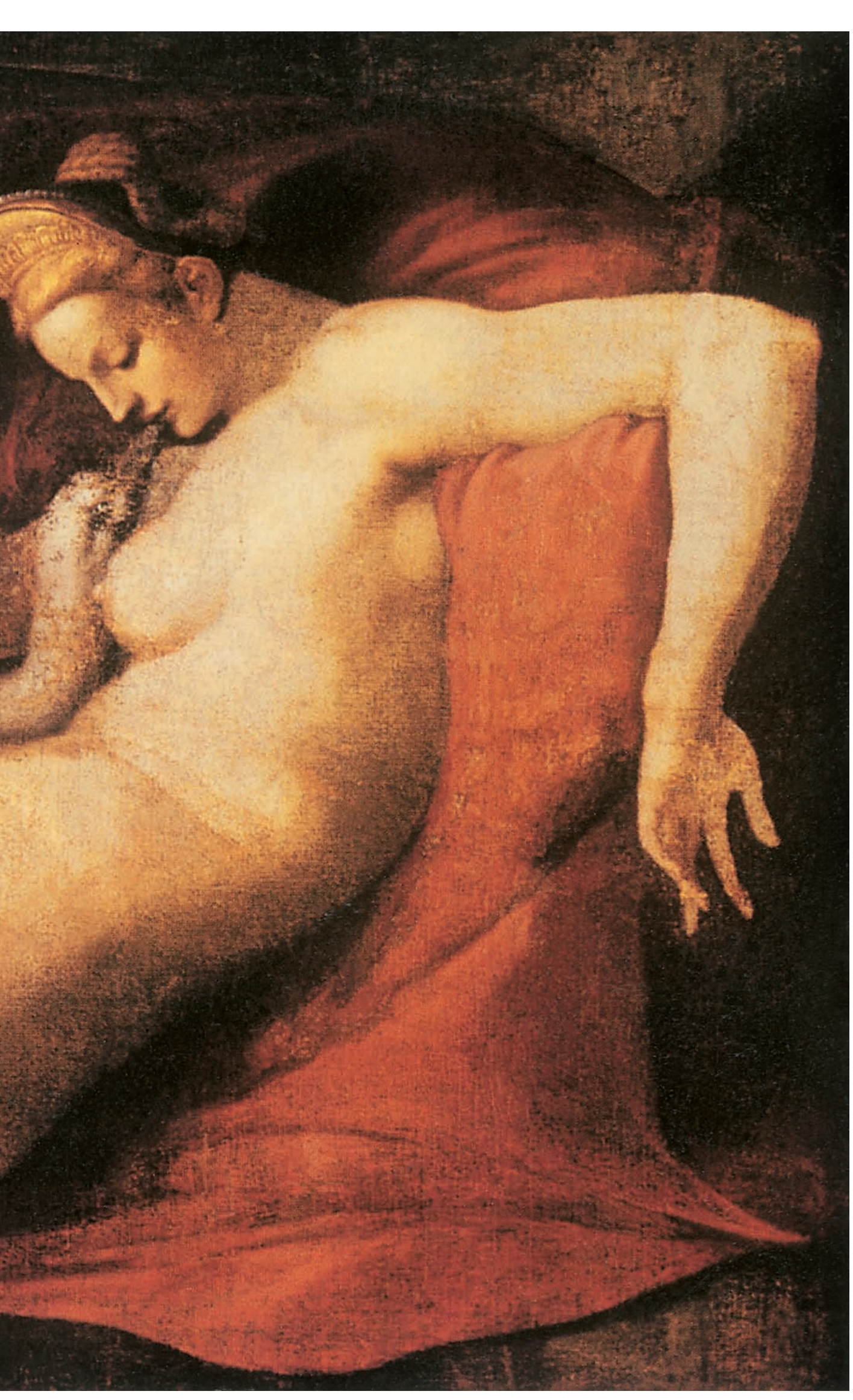
127. Attribué à Andrea del Sarto, *Léda et le Cygne*, vers 1512-1515. Huile sur bois, 50 x 40 cm. Musée des Offices, Florence.

Dans la suite, l'artiste évolua insensiblement vers un costume idéal, se rapprochant de la belle simplicité des modèles antiques. Dans son *Traité de Peinture*, en s'occupant des draperies, il rappelle qu'en représentant une nymphe ou un ange, on les couvre de vêtements légers, qui se gonflent sous l'action du vent ou qui plaquent contre le corps (chap. DXXXIX). Puis il nous fait connaître le fond de sa pensée en recommandant d'éviter le plus possible de peindre les modes de son temps : « Fuggire il più che si può gli abiti della sua età » (chap. DXLI).

Quant à la manière de poser les femmes et les jeunes filles, il recommande de ne pas les représenter les jambes trop écartées, parce que c'est là un indice de hardiesse et de tout manque de pudeur ; les jambes serrées au contraire témoignent la timidité et la pudeur (chap. CCCLXXXVII).

128. Bacchiacca, *Léda et le Cygne*, vers 1518-1520. Huile sur toile, 35 x 26 cm. Musée des Beaux-Arts, Troyes.

La *Sainte Anne* du Louvre (arrêtée, en tant que composition, dès l'année 1501, mais terminée longtemps après), fournit à notre artiste l'occasion de manifester aux yeux de tous l'idéal qu'il s'était fait de la beauté féminine. Et tout d'abord, ainsi que M. Anatole Gruver l'a fait remarquer dans son attachant



129. Attribué à Rosso Fiorentino,
Léda et le Cygne, vers 1532.
Huile sur toile, 105,4 x 141 cm.
National Gallery, Londres.

HEL: CLI:
POL: CAS:

Voyage autour du Salon carré du musée du Louvre, Léonard, négligeant la différence d'âge de la mère et de la fille, les a représentées toutes deux jeunes de la même jeunesse et belles de la même beauté. « Toutes deux, ajoute M. Gruyer, sont des enchanteresses ; douées de cette beauté italienne, jaillissante et toujours accompagnée de majesté. On les croirait faites de lumière et d'ombre. La vie coule en elles à pleins bords, sans l'apparence d'aucun limon grossier. Énigmatiques et mystérieuses, animées d'une sensibilité... j'allais dire d'une sensualité étrange, elles provoquent l'admiration, tout en portant dans l'âme un trouble qui va presque jusqu'à l'énervement. » Notons un détail de toilette : les manches de sainte Anne sont plissées à la façon des manches de la *Joconde* : c'est que ces deux peintures sont contemporaines ou peu s'en faut.

La glorification des saintes et des martyres ne semble guère avoir tenté Léonard. Celle des Sibylles l'eût attiré davantage ; je ne puis me défendre de l'idée que c'est une de ces prophétesses puissantes et mystérieuses qu'il a voulu représenter dans le prodigieux dessin à la mine d'argent, sur papier vert, conservé au Louvre : une femme vue de face, roulant des yeux énormes, comme prête à vaticiner ; l'énergie et l'inspiration fixées en traits ineffables.

Une apparition moins effrayante, mais au contraire extraordinairement gracieuse, est la jeune femme debout, les draperies flottantes, indiquant de la main gauche un objet que l'on ne voit pas. Avons-nous affaire à la Béatrix de Dante, comme on l'a soutenu récemment ? L'hypothèse n'a rien d'invraisemblable.

Devant une des toutes dernières productions du maître, la figure mystérieuse du Louvre, qui émerge des ténèbres en inclinant vers les mortels sa face inondée de lumière et en levant vers le ciel un bras d'un modelé incomparable, un doute vient torturer notre esprit : ce *Saint Jean-Baptiste* – puisque tel est le titre donné au tableau – est-il un homme ou une femme ? Ces yeux voluptueux, ce nez droit et fin, cette bouche souriante, d'un sourire à vous ensorceler, tiennent le milieu entre le carton de femme à mi-corps, de la collection du duc d'Aumale, et la *Joconde*. Ils forment comme un amalgame d'Apolline, de Bacchus et d'Hermaphrodite.

Les années 1504 ou 1505, pendant lesquelles Léonard termina la *Joconde* marquent l'apogée de son talent de peintre ; il y révèle la possession la plus complète de toutes les ressources de son art, et notamment le secret de moduler avec une science et une liberté accomplie dans le ton mineur, pour employer l'heureuse expression de Charles Blanc. Jamais, ni avant, ni après, il ne poussa plus loin le sentiment du relief ; triomphe d'autant plus éclatant qu'il prit le parti d'obtenir les saillies avec les seules ressources de la peinture, sans rien qui rappelât la manière de procéder de la statuaire.

Ce fut probablement lors de son séjour à Florence que Léonard dessina, sur une feuille de papier, le *Triomphe de Neptune*, pour son compatriote Antonio Segni, avec qui il était fort lié. Vasari loue le fini extrême de ce dessin. On y voyait, dit-il, la mer en ébullition, le char traîné par des chevaux marins, avec des monstres (« fantasime »), des orques, des vents (« noti ») et quelques têtes très belles de divinités marines. Ce dessin fut donné par Fabio, fils d'Antonio, à messire Giovanni Gaddi, revêtu de cette épigraphe :

Pinxit Virgilius Neptunum, pinxit Homerus ;
Dum maris undisoni per vada flectit equos.
Mente quidem vates illum conspexit uterque,
Vincius ast oculis ; jureque vincit eos.

La partie centrale de cette composition se trouve probablement sur le superbe dessin de la bibliothèque de Windsor. Ce qu'il y a de vie, de mouvement, d'intensité, de fantaisie débordante et de fantaisie contenue dans ce fragment, ne saurait se décrire avec des paroles. Ce ne sont que lignes chantantes, éloquentes, triomphantes.

Tout permet d'affirmer qu'à cette époque Léonard travaillait également à son tableau de la *Léda*.

130. Francesco Xanto Avelli, *Léda et le Cygne*, vers 1537. Céramique peinte, diamètre : 27,5 cm. Museo Civico Medievale, Bologna.

Rien n'est obscur comme l'histoire de cette composition. Nous savons seulement, par un biographe anonyme, que le maître peignit ce sujet et, par Lomazzo, qu'il représenta Léda nue, avec le cygne sur son sein, baissant pudiquement les regards. Le tableau – ajoute Lomazzo – se trouvait au château de Fontainebleau en compagnie de la *Joconde*.

Tout récemment, dans un article de l'*Annuaire des musées de Berlin*, M. Müller-Walde a signalé, sur un feuillet du *Codex atlanticus,* que tous les léonardisants avaient manié et palpé, sans y voir goutte, le croquis original de Léonard pour le chef-d'œuvre perdu. Nul doute possible : quoique microscopique, ce croquis contient en germe toute l'idée de la *Léda* : on l'y voit debout, tenant du bras gauche (c'est le côté du cœur) une masse confuse, dans laquelle il est facile de reconnaître Jupiter transformé en volatile.

Ce motif, Léonard l'a ensuite

développé dans quatre dessins conservés à la bibliothèque de Windsor, notamment des études de têtes, avec un arrangement de chevelure des plus extraordinaires. Il est vrai que M. Morelli a revendiqué ces dessins en faveur du Sodoma. Mais sa théorie ne résiste pas à l'examen. En effet, outre que la facture est de tout point différente de celle du Sodoma, les études en question font partie d'une série dont seul Léonard peut être l'auteur. Bien plus, un des dessins est accompagné d'une note autographe : « Da levare e pore. » Tout de suite, M. Müller-Walde, qui va vite en besogne, fixe les étapes de la composition : entre 1501 et 1506, à Florence, aurait pris naissance une première rédaction ; entre 1516 et 1519, à

Fontainebleau, une seconde. Je me défie, quant à moi, de ces solutions géométriques et laisse M. Müller-Walde s'aventurer seul sur l'océan des conjectures, fertile en naufrages.

Non content de dépouiller Léonard au profit du Sodoma, M. Morelli a encore enlevé à Raphaël, pour l'attribuer au même Sodoma, un dessin archi-authentique, à la fois naïf et crâne, également conservé à Windsor, et qui procède incontestablement du carton de Léonard. Raphaël y a reproduit, avec une prédilection marquée, l'enroulement des tresses de l'héroïne.

Ce dessin, soit dit en passant, prouve que le carton de la *Léda* se trouvait à Florence, où Raphaël l'aura copié, et qu'il s'y trouvait vers 1505 ou 1506, car telle est la date extrême que l'on peut assigner à la copie du jeune Sangio.

Plusieurs autres copies anciennes confirment le témoignage de Raphaël : c'est d'abord, à la galerie Borghèse, une peinture dans laquelle M. Morelli a d'abord reconnu un chef-d'œuvre du Sodoma, mais qu'il a qualifiée, par la suite, à tête reposée, de simple copie d'après ce maître. M. Müller-Walde, à son tour, considère ce tableau comme sorti de la main du Bacchiacca (du Sodoma au Bacchiacca, il y a un bout de chemin !).

Le musée municipal de Milan s'est à son tour enrichi d'une étude de tête extrêmement affadie et qui semble procéder d'un des dessins de Windsor. Cette étude, d'après M. Frizzoni, serait un ouvrage authentique du Sodoma. Nous avons, en troisième lieu, une réplique, exposée, en 1873, au Corps législatif et qui, de la collection de M. de la Rozière est entrée dans celle de Mme la baronne de Ruble.

131. Girolamo ou Luca della Robbia, *Léda et le Cygne*, vers 1540. Terre cuite vernie, 26 x 66 cm. Liebieghaus, Francfort.

Une autre copie, qui fait partie de la collection de Mme Oppler, à Hanovre, aurait, d'après M. Müller-Walde, pris naissance en France, au siècle dernier, et reproduirait une copie plus ancienne, aujourd'hui perdue.

L'auteur du Catalogue de l'Exposition milanaise de Londres cite plusieurs répliques de la *Léda*, dans la galerie du Grosvenor Club, dans celle de la collection Doetsch (vendue, en I895, 10 livres sterling !), puis à Wilton (10). Toutes ces copies s'accordent pour placer, à la gauche de Léda, sur le sol, un ou plusieurs enfants.

Mais qu'est devenu l'original de Léonard, et se trouvait-il réellement à Fontainebleau ? Le Père Dan, qui publiait en 1642, son *Trésor des Merveilles de la Maison de Fontainebleau*, n'en fait pas la moindre mention. Partant de là l'excellent Passavant a soufflé au Dr Rigollot, l'auteur du *Catalogue de l'œuvre de Léonard de Vinci,* la note que voici : « La *Léda* qui était à Fontainebleau et dont parle Lomazzo, est un carton de Michel-Ange, actuellement à Berlin. » Pour sobre que soit cette note, elle n'en est pas moins riche en erreurs.

Et premièrement, la *Léda* de Fontainebleau était bien la *Léda* de Léonard. Je vais en faire la démonstration : la *Léda* de Michel-Ange ne saurait être confondue un instant avec celle de Léonard ; la preuve c'est que la première était debout, la seconde couchée. Par surcroît, une réplique de la *Léda* de Michel-Ange existe encore, non à Berlin, mais à Londres. L'ancien directeur de la National Gallery, sir Frederick Burton, me l'a montrée, il y a une quinzaine d'années, dans un des dépôts de la collection confiée à ses soins.

Mais voici qui est plus décisif : en 1625, le commandeur Cassiano del Pozzo, l'ami du Poussin et de Rubens, en visitant Fontainebleau y remarqua la *Léda* du Vinci. La favorite de Jupiter était représentée debout, presque nue ; à ses côtés, sur le sol, se voyaient deux œufs dont sortaient quatre jumeaux. Un paysage, d'un grand fini, encadrait le sujet principal. Le panneau se composait de trois planches disjointes.

L'importance de ce texte, que j'ai publié il y a dix ans, n'échappera à personne : nous y trouvons la confirmation de l'assertion de Lomazzo et la preuve que les copies ci-dessus mentionnées reproduisent, du moins dans ses lignes générales, la *Léda* de Léonard.

Le Père Dan passe celle-ci sous silence, sans doute parce qu'on l'avait reléguée dans quelque grenier. Elle disparut postérieurement à 1694, car à cette date elle figure encore sur un inventaire des tableaux de Fontainebleau publié par M. Herbet.

Qu'est devenu ce chef-d'œuvre ? Ici, je l'avoue, mes lumières m'abandonnent. La création, si décente cependant, du Vinci, a-t-elle été lacérée par quelque dévot, comme la *Léda* du Corrège ? Je n'essaierai même pas, faute des notions les plus élémentaires, d'émettre une hypothèse. Il me suffira de constater, à l'aide des copies anciennes dont je viens de démontrer la relative exactitude, avec quelle grâce pudique, quelle réserve et quelle distinction le maître traita un sujet si scabreux.

Si, pendant ses différents séjours à Florence, entre 1500 et 1513, Léonard ne prit plus en main l'ébauchoir en vue d'une création personnelle, du moins assista-t-il de ses conseils son jeune ami et hôte, le sculpteur Giovanni Francesco Rustici (né en 1474, mort en 1554).

Il eut une part plus ou moins directe à l'exécution des trois statues de bronze dont celui-ci orna le baptistère, et qui furent mises en place en 1511 : *Saint Jean-Baptiste prêchant entre le Lévite et le Pharisien*.

132. Jacopo Robusti, dit Le Tintoret, *Léda et le Cygne,* XVIe siècle. Huile sur toile, 162 x 218 cm. Musée des Offices, Florence.

D'après Vasari, il se serait surtout occupé de la confection des formes et des armatures de fer destinées à protéger les bronzes ; bien plus, il aurait travaillé de sa main aux modèles. Son influence sur ce point est hors de doute et perce dans plus d'un détail ; dans ces trois figures si ressenties, elle lutte avec celle de Donatello et de Michel-Ange.

Dans l'atelier de Rustici, Léonard rencontra le jeune Baccio Bandinelli, pour qui il se prit d'une certaine amitié. Ayant vu ses dessins, il lui conseilla de s'attaquer aux reliefs, lui citant comme modèles les ouvrages de Donatello et le pressa de sculpter quelque marbre. Bandinelli contrefit, en effet, un buste antique de femme, qu'il avait moulé sur l'original conservé au palais des Médicis. On sait si cette médiocrité malfaisante justifia, par la suite, la confiance dont l'avait honoré son grand et si bienveillant initiateur.

En dehors de Rustici et de Bandinelli, Léonard réussit à grouper autour de lui un certain nombre de jeunes gens, d'ailleurs tous obscurs.

Quant à l'élève désigné sous le nom de « il Fattore », je doute fort qu'il s'agisse de Giovanni Francesco Penni car cet artiste (né en 1496, et non en 1486, comme on l'a cru) ne comptait alors que huit ans. Il semble, en outre, que Penni ne reçut son surnom que dans l'atelier de Raphaël, où il remplissait les fonctions de massier (en italien « fattore »). Citons enfin Jacopo de Pontormo, que Vasari affirme avoir vu travaillé un instant sous la direction du Vinci.

Pendant cette période encore, les recherches scientifiques alternèrent avec les travaux d'art, sans peut-être offrir le même caractère d'intensité. En 1501, Fra Pietro da Nuvolaria écrit à la marquise Isabelle que la peinture impatiente fort Léonard, et qu'il s'adonne exclusivement à la géométrie. Plus tard, il s'occupa de coordonner et de rédiger ses notes. Au printemps de l'année 1505, enfin {14 mars – 15 avril), il composa le *Traité du vol des Oiseaux*.

De toute manière, le séjour de Léonard à Florence abonda en déceptions ; l'homme et l'artiste eurent également à souffrir de discussions d'intérêt faites pour blesser profondément : lors de la mort de leur père commun (9 juillet 1504), ses frères, arguant de l'illégitimité de sa naissance, lui refusèrent sa part de l'héritage, part qui, en tout état de cause, n'aurait pas été très considérable, eu égard au grand nombre des copartageants (la progéniture de Ser Piero ne comprenait pas moins de dix fils et deux filles). L'affaire traîna en longueur. Mais ce qui dut froisser bien autrement Léonard, ce fut, après la mort de son oncle François, en 1507, de se voir disputer par ses frères les quelques lopins de terre que celui-ci lui avait expressément légués, par testament en date du 12 août 1504. Cette fois-ci, malgré sa répugnance pour les affaires et plus encore pour les procès, il s'adressa aux tribunaux. L'affaire était encore pendante en 1511 ; il lui fallut faire intervenir et le maréchal de Chaumont, et Louis XII, et le cardinal d'Este.

Léonard réduit au rôle de solliciteur, Léonard condamné à faire antichambre chez les procureurs, chez les juges, et cela pour lutter contre ses propres frères, quelle humiliation pour une nature si fière ! Plus encore que tout le reste, l'insuccès de sa tentative pour transporter sur le mur le carton de la *Bataille d'Anghiari* dégoûta l'artiste du travail qui semblait devoir le fixer dans sa patrie. Ce n'est pas à dire, toutefois, qu'il ait renoncé spontanément au travail : la vérité est que, par la suite, une fois entré en relations avec le maréchal de Chaumont et Louis XII, une fois pris dans ce nouvel engrenage, il ne réussit plus à reconquérir sa liberté. Mais les natures d'une telle trempe sont ainsi faites : un travail interrompu est un travail sacrifié.

Une fois de plus, Léonard reprit le chemin de l'étranger.

133. Anonyme,
Camée avec Léda et le cygne.
2,5 x 1,7 cm.
Museo Archeologico Nazionale,
Naples.

Retour à Milan

De nouveau Milan, où la France avait établi un gouvernement régulier, attirait les regards du maître. Que de changements dans l'intervalle ! Reprenons notre récit au point où nous l'avons interrompu, au moment où Louis XII franchit les Alpes pour faire valoir ses droits sur le Milanais et pour mettre fin à l'usurpation de Ludovic le More.

Fils de Charles d'Orléans, le poète délicat et un peu anémique, petit-fils de Valentine Visconti, qui, au XIVe siècle, était venue apporter en France un avant-goût des merveilles de l'art italien, Louis XII, bien différent en cela de son beau-père, Louis XI témoignait aux arts et aux lettres un intérêt fort vif, sinon toujours fort éclairé. Déjà l'expédition de son cousin et prédécesseur Charles VIII l'avait familiarisé avec les idées de la Renaissance ; il avait eu l'occasion, à Amboise, de pratiquer la colonie d'artistes italiens appelée par ce prince. Parmi eux, il s'était, sans conteste, lié avec le Boccador (Dominique de Cortone, le futur architecte de l'Hôtel de Ville de Paris, ainsi qu'avec Fra Giocondo. Lorsqu'il entreprit la conquête du Milanais, en 1499-1590, il ne comptait pas quarante ans ; il se trouvait donc à un âge où l'esprit s'ouvre facilement aux impressions nouvelles.

C'est dans les riantes plaines de la Lombardie, entre les montagnes et les lacs, que s'est faite l'union, la communion, de l'art français avec l'art italien. Notre Renaissance, fille de celle de la Péninsule, en a gardé un parfum de jeunesse et de naïveté que l'École florentine, alors déjà sur le déclin qui suit l'apogée, n'eût su lui donner. Des formes moins pures, mais plus pittoresques, moins de style, mais plus de sincérité et de charme, une candeur et une curiosité faites pour désarmer la critique, les enseignements de la chartreuse de Pavie, des physionomies chiffonnées, des draperies recroquevillées, l'amour des détails amusants : telles furent les séductions auxquelles nos artistes, encore imbus de la tradition gothique, se laissèrent prendre si facilement.

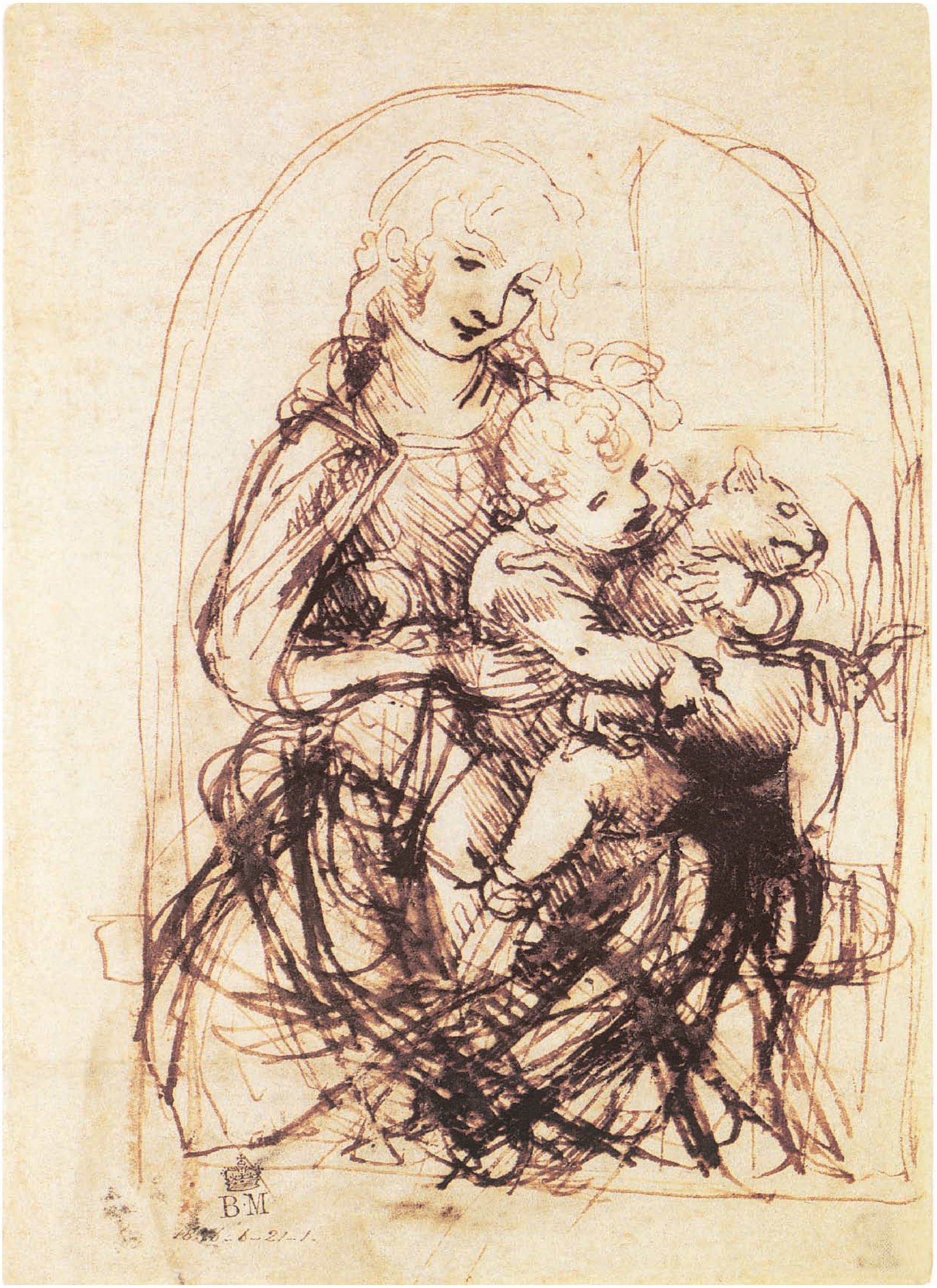
Dès son premier séjour à Milan, Louis XII avait apprécié, comme elles le méritaient, la *Cène*, de Sainte-Marie-des-Grâces, et la statue équestre de François Sforza. Ses rapports personnels avec l'artiste ne semblent toutefois dater que de 1507, époque à laquelle le roi passa de nouveau les Alpes pour s'emparer de Gênes révoltée. Le terrain avait été bien préparé par Charles d'Amboise, dont l'admiration pour Léonard passait toutes bornes : l'artiste n'eut qu'à récolter ce que son protecteur avait si généreusement semé pour lui.

Louis XII était passablement en avance sur ses sujets. Un des biographes de Léonard, que je suis heureux de citer ici, a caractérisé avec beaucoup de finesse le goût de l'entourage du monarque français : « Louis XII, dit-il, avait emmené dans son voyage de conquérant en Italie un peintre de Paris, son premier peintre, c'est-à-dire son peintre valet de chambre, Jean Péréal, déjà surnommé le second Zeuxis et le second Appelles. Il voulait qu'il représentât sur toile ou panneau ce que le chroniqueur Jean d'Auton et le poète Jean Marot décrivaient en prose et en vers : trios de Jeans, ménagerie savante pour les intermèdes de la guerre, sinon pour la lumière de l'histoire. Jean de Paris satisfit, par grande industrie, à la curiosité de son office. Il reproduisit avec la vérité naïve du temps « les villes, châteaux de la conquête et l'assiette d'iceux, la volubilité des fleuves, l'inégalité des montagnes, la planure du territoire, l'ordre et le désordre de la bataille, l'horreur des gisans en occision sanguinolante, la misérableté des mutilés nageant entre mort et vie, l'effroi des fuyans, l'ardeur et l'impétuosité et l'exaltation et hilarité des triomphans. » Quand Louis XII revint en France avec des dessins de Léonard, on ne regarda que les œuvres de Jean Péréal : le peintre historiographe ne fit pas regretter que l'illustre peintre de la *Cène* ne vînt pas encore en France ; la vanité parisienne éleva Jean de Paris au-dessus de tous les « citramontains ».

134. *Étude pour une Madone au chat*, vers 1478-1480.
Plume et encre, 12,5 x 10,5 cm.
Musée des Offices, Florence.

135. *Études pour la Vierge à l'Enfant jouant avec un chat*, 1478-1481.
Plume et encre, traces de pierre noire, 28 x 19,9 cm.
British Museum, Londres.

136. *Étude pour La Madone au chat*, vers 1478-1481.
Plume et encre, 13,2 x 9,6 cm.
British Museum, Londres.


BM

BM
1856.6.21.1.

Léonard, cependant, une fois le roi reparti, avait soigneusement cultivé l'amitié de ses représentants, Florimond Robertet et Charles d'Amboise, pour ne point parler de son allié, César Borgia.

Le 30 mai 1506, il obtint du gouvernement florentin l'autorisation de s'absenter, à la condition de se présenter de nouveau, dans le délai de trois mois, devant les prieurs de Florence, sous peine de 150 ducats d'or d'amende. Il revint, en effet, plus d'une fois dans sa ville natale : pendant l'automne de 1507, pendant le printemps de 1509 (v. s.1508), en 1511, en 1513, enfin en 1514. Mais il ne songeait plus à remplir ses engagements ; tout comme lui, le gonfalonier Soderini et ses successeurs, les Médicis, avaient fait leur deuil de la *Bataille d'Anghiari*.

Le mécène qui l'appelait en Lombardie n'était autre que le gouverneur du duché pour le compte du roi de France, Charles d'Amboise, seigneur de Chaumont-sur-Loire (Loir-et-Cher), d'où son nom de maréchal de Chaumont. Ce personnage appartenait à une famille amie des arts ; il avait pour oncle le fameux cardinal Georges d'Amboise, archevêque de Rouen et bâtisseur du merveilleux château de Gaillon.

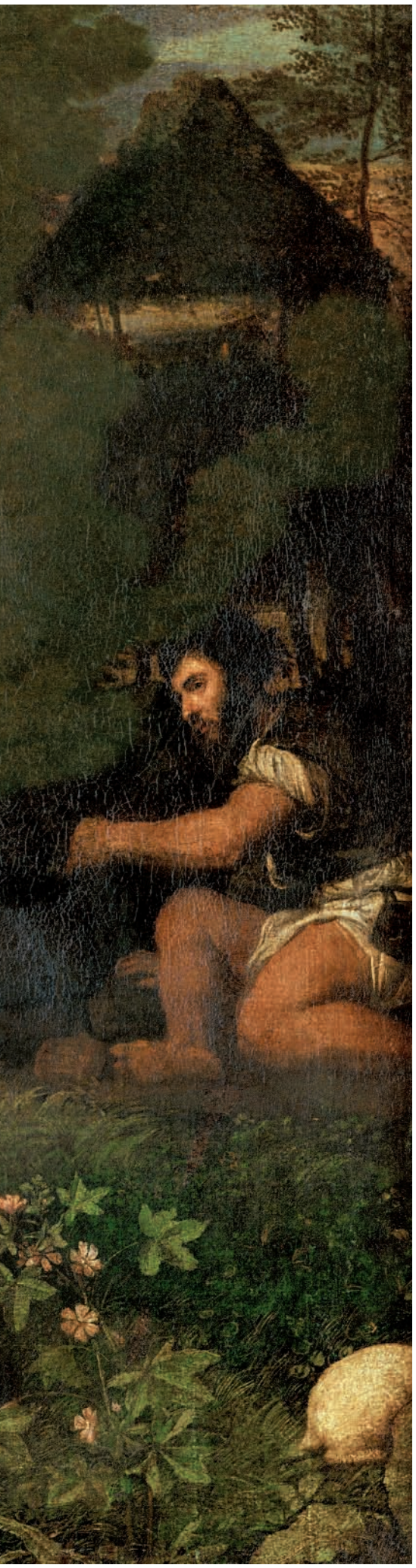
Né en 1473, Charles d'Amboise n'avait qu'une vingtaine d'années lorsqu'il fixa sa résidence en Italie ; envoyé, en 1506, par Louis XII, au secours du pape Jules II contre les Bolonais, il assista, l'année suivante, au siège de Gênes, et, en 1509, à la bataille d'Agnadel. En 1510, il assiégea dans Bologne Jules II, l'allié de Louis XII devenu son plus implacable ennemi. Il ne comptait que trente-huit ans lorsqu'il mourut, en 1511. Malgré sa fin précoce, son souvenir est indissolublement lié à l'histoire des arts dans le Milanais et à la biographie de Léonard.

Les témoignages d'admiration prodigués à Léonard par Charles d'Amboise ne laissèrent pas que de surprendre le gouvernement florentin ; jusqu'alors, celui-ci avait traité les artistes exactement sur le même pied que les autres classes de la population industrielle et commerçante, en braves bourgeois, très attachés à leurs devoirs civiques, plus ou moins (ou mieux : très peu) imposables. Or, tout à coup, papes, rois, grands seigneurs étrangers, se disputent ces travailleurs naguère si obscurs, et mettent en mouvement l'appareil de la diplomatie pour les conquérir. C'est Jules II qui réclame Michel-Ange, avec la menace de déchaîner ses foudres sur la cité qui le lui refusera ; c'est Louis XII, c'est le maréchal de Chaumont, qui demandent la prolongation du congé accordé à Léonard, ajoutant que leur amitié est à ce prix ; ce sont le maréchal de Gié ou Florimond Robertet qui intriguent pour obtenir de la Seigneurie le *David* de bronze de Michel-Ange. En un mot, voilà les artistes devenus les rivaux des grands de ce monde ! N'importe : le vieux Soderini, élevé dans les principes de l'ancienne République florentine, eut quelque peine à se mettre au diapason des mœurs nouvelles. Ses lettres, tant au sujet de Michel-Ange, son ami, qu'au sujet de Léonard, ne cessent de témoigner de son dédain invétéré pour ceux de ses concitoyens qui se livrent à un travail manuel.

137. *Étude pour une Madone au chat*, vers 1478-1480.
Plume et encre, 7,5 x 7 cm.
Collection particulière.

138. Giulo Romano, *La Madone au chat*, non daté.
Huile sur toile, 168 x 144 cm.
Museo Nazionale di Capodimonte, Naples.

ECCE·AG
LLIS



Ce furent, en effet, d'interminables négociations que celles entre le gouverneur français et la République florentine. Le 19 août 1506, Jofredus Karoli et le maréchal de Chaumont écrivent, de Milan, à la Seigneurie, pour la prier d'accorder un délai supplémentaire – jusqu'à la fin de septembre, au minimum – à Léonard, dont le concours est absolument indispensable, pour quelque temps encore, au maréchal. La réponse de Soderini (9 octobre 1506) témoigne d'une irritation profonde. « Léonard, déclare-t-il, ne s'est pas conduit avec la République florentine comme il eût dû le faire ; il a accepté une grosse somme d'argent et donné un petit commencement au grand ouvrage qu'il s'était chargé d'exécuter. Nous désirons, ajoute Soderini, que l'on ne nous demande pas pour lui de délai supplémentaire, car son ouvrage doit satisfaire l'universalité (des citoyens), et nous ne pourrions le dispenser de ses obligations sans engager notre responsabilité. »

Le 16 décembre 1506, nouvelle lettre du maréchal, laissant percer, en termes quelque peu naïfs, son enthousiasme pour Léonard et remerciant la Seigneurie de l'autorisation accordée : « Les ouvrages excellents, écrit-il, laissés en Italie et principalement à Milan par maître Léonard de Vinci, votre concitoyen, ont porté tous ceux qui les ont vus à l'aimer singulièrement, alors même qu'ils n'en connaissent pas personnellement l'auteur. Et, pour notre part, nous avouons être du nombre de ceux qui l'aimaient avant de l'avoir vu de nos yeux. Mais, depuis que nous l'avons pratiqué et que nous avons reconnu par notre propre expérience ses talents si variés, nous voyons véritablement que son nom, célèbre en peinture, est relativement obscur, eu égard aux louanges qu'il mérite pour les autres branches dans lesquelles il s'est élevé si haut. Et nous nous plaisons à reconnaître que, dans les essais faits par lui pour répondre à n'importe laquelle de nos demandes, dessins d'architecture et autres choses appartenant à notre état, il nous a satisfait de telle manière que non seulement nous avons été satisfait de lui, mais encore que nous en avons conçu de l'admiration. C'est pourquoi, comme il vous a plu de le laisser ici ces jours passés pour nous faire plaisir, ne pas vous remercier au moment où il retourne dans sa patrie nous paraîtrait manquer à la reconnaissance. Aussi, vous remercions-nous le plus que nous pouvons, et, s'il convient de recommander un homme de tant de talent à ses concitoyens, nous vous le recommandons le plus que nous pouvons, vous assurant que jamais vous ne pourrez faire n'importe quoi pour augmenter, soit sa fortune et son bien-être, soit les honneurs auxquels il a droit, sans que nous en ressentions avec lui le plus vif plaisir et en ayons la plus grande obligation à Vos Magnificences. »

Pour la troisième fois, l'ancien favori de Ludovic le More et de César Borgia, avait déployé toutes les séductions d'un courtisan consommé : il s'était emparé de l'esprit du maréchal de Chaumont, en attendant qu'il fit la conquête du roi lui-même.

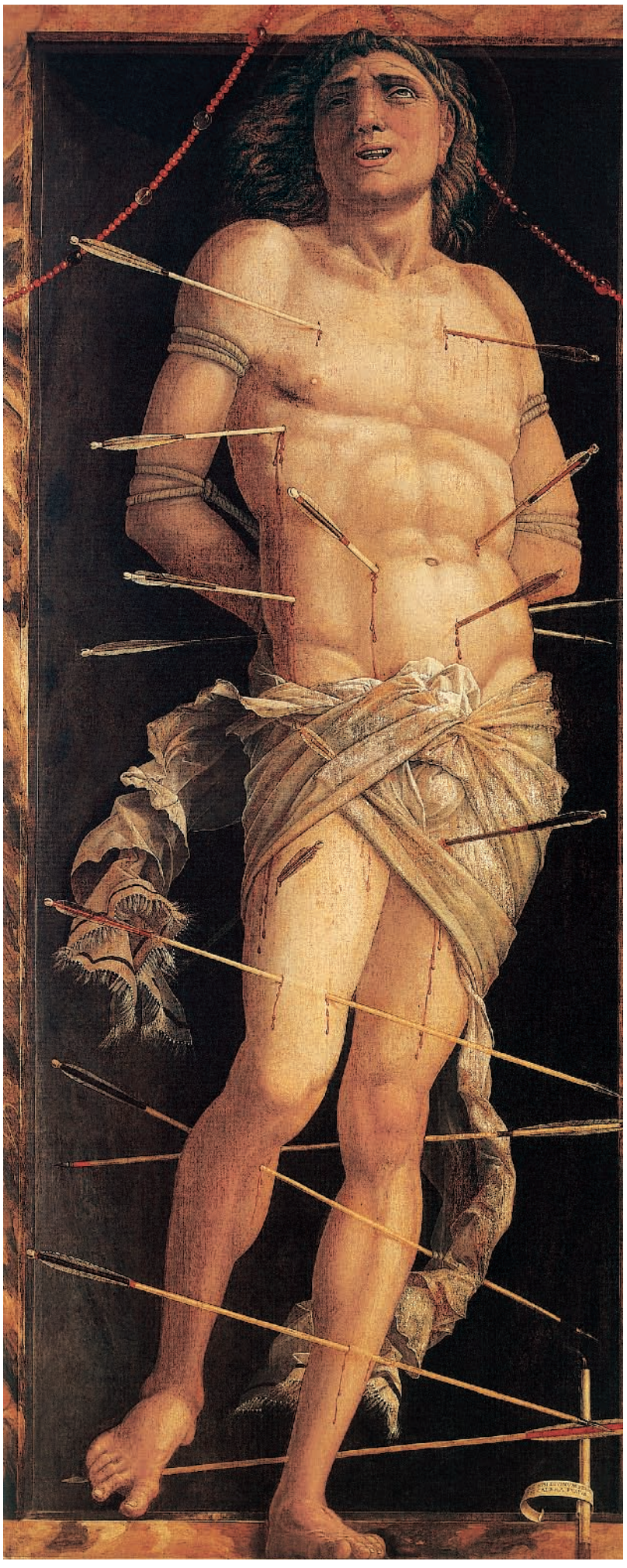
139. Tiziano Vecellio, dit Titien, *La Vierge à l'Enfant avec Sainte Catherine et un berger,* dite *la Vierge au lapin*, 1530. Huile sur toile, 71 x 87 cm. Musée du Louvre, Paris.

La vue seule de la *Cène* avait suffi pour fasciner le monarque français. Nous en avons pour preuve cette lettre que l'envoyé florentin Pandolfini adressa de Blois à ses commettants, sous la date du 12 janvier 1507 : « Ce matin, m'étant trouvé en présence du roi très chrétien, Sa Majesté m'appela en me disant : « Il faut que vos Seigneurs me rendent un service. Écrivez-leur que je désire employer maître Léonard, leur peintre, qui se trouve à Milan, et que je désire qu'il me fasse plusieurs choses. Faites en sorte que Leurs Seigneuries lui enjoignent de me servir sur-le-champ et qu'il ne parte pas de Milan avant mon arrivée. C'est un bon maître, et je désire avoir plusieurs choses de sa main. Écrivez donc à Florence et faites-le sur-le-champ, en m'envoyant la lettre (c'est la présente qui vous parviendra par la voie de Milan). » Je répondis à Sa Majesté que si Léonard se trouvait à Milan, Vos Seigneuries lui ordonneraient d'obéir à Sa Majesté, bien que Sa Majesté étant maîtresse à Milan (« essendo in casa sua »), elle pourrait donner cet ordre aussi bien que Vos Seigneuries, et que si Léonard était retourné à Florence, Vos Seigneuries le renverraient à Milan à la première demande de Sa Majesté... Et tout cela est venu d'un petit tableau de sa main, récemment envoyé ici et que l'on considère comme une chose excellente. Pendant la conversation, je demandai à Sa Majesté quels ouvrages elle désirait de lui ; elle me répondit : « Certains petits tableaux de la Madone et d'autres, selon l'idée qui me viendra. Peut-être aussi me ferai-je pourtraire par lui. » Dans la suite de la conversation, je discourus avec Sa Majesté de la perfection et des autres qualités de Léonard, et celle-ci ayant ajouté qu'elle en était informée, me demanda si je le connaissais : pour mettre à couvert Vos Seigneuries en tout état de cause, je répondis que nous étions grands amis. Eh bien, ajouta Sa Majesté, écrivez-lui sur-le-champ un mot pour qu'il ne parte pas de Milan, en attendant que Vos Seigneuries lui écrivent de Florence. Et, pour ce motif, j'ai écrit un mot au susdit Léonard, lui faisant connaître la bonne disposition de Sa Majesté et l'exhortant à faire preuve de prudence (« essere savio »). Vos Hautes Seigneuries, pour satisfaire à ce très grand désir du Roi, s'efforceront de donner à cet effet toute la suite possible. »

Deux jours plus tard, le roi en personne adressait à la Seigneurie la missive que voici : « Loys, par la grâce de Dieu Roy de France, Duc de Millan, seigneur de Gennes, etc. Très chers et grands amys. Pour ce que Nous avons nécessairement abesognes de Maistre Léonard a Vince, paintre de votre cité de Fleurance, et que entendons de luy faire fer quelque ouvrage de sa main ; incontinent que nous serons à Milan, qui sera en brief, Dieu aidant, Nous vous prions tant et si affectueusement que faire pouvons que vous vueiellez estre contens qus le dit maistre Léonard besongne pour Nous pour ung temps qu'il aura achevé l'ouvrage que nous entendons luy faire fer. Et incontinent toutes lettres que vous receves, lui escripvez que insynes à notre venue à Milan il ne bouge de dela ; et en Nous actendant, lui ferons dire et deviser l'ouvrage que Nous entendons qu'il fait : mais escripvez-lui de sorte qu'il ne se parte de la dite ville infines à notre venue, ainsi que j'ay dit à votre Ambassadeur, pour le vous escripre, et vous Nous ferez très grant plaisir en ce faisant. Très chers et grans amys, notre Seigneur vous ait en sa garde. Escript de Blois le XIIIIe jour de Janvier (1507). Loys. Robertet. (Au dos.) À nos très chers et grans amys, alliez et confédéréz, les Prieures et Gonfalonier perpétuel de la Seigneurie de Florence. »

L'année 1507 fut signalée par l'entrée triomphale de Louis XII à Milan (24 mai). Léonard prit certainement part aux préparatifs grandioses faits à cette occasion. « Entre autres, nous raconte Jean d'Auton, entre le Dôme et le château, dedans une rue nommée la rue du Mont-de-Piété, en laquelle sont les hôtels-dieu et les hôpitaux de la ville, avait un portail de verdure, tenant tout le travers de la rue, fait à piliers et arceaux de feuilles, et tout couverts de même, le dedans semé des armes de France et de Bretagne, et dessus avait un mont artificiel, de la hauteur d'un homme ou environ, lequel étoit tout autour environné à six rangs et semé d'écus au soleil, où pouvait avoir mille écus, ou plus ; et dessus le dit portail, au plus haut, était l'image de Notre-Seigneur, tout nu et flagellé, aux deux bouts, et dans un échafaud qui là étoit, avoit deux chaires, parées de drap d'or, dedans l'une desquelles étoit l'image de saint Ambroise, patron et protecteur de Milan, tenant un fouet en la main, et, en l'autre chaire, étoit l'image du roi, ayant le sceptre au poing. Tout autour de celui mont d'or, avoit quatre

140. *Bacchus*, 1510-1515.
Bois transposé sur toile,
177 x 115 cm.
Musée du Louvre, Paris.



petits enfants, portant chacun une faille ardente, en signe de feu de joie. Et au pied de celui mont, étoient écrits ces vers :

Exiguus qui collis erat, nunc aureus est mons.
Hoc tua, Rex, mirum dextera larga facit.
(Ce lieu qui lors petit val souloit être
Est maintenant un grand mont d'or couvert.
Ce grand merveille a fait ta large destre,
Qui aux pauvres a son trésor ouvert.)

« Après, estoit un grand curre (char) triomphal à chevaux, dedans lequel étoient assises en chaire les quatre Vertus cardinales, c'est à savoir : Justice et Prudence, au-devant de celui curre, et Fortitude et Tempérance, au derrière ; et au milieu, sur une haute chaire, étoit assis le dieu Mars, dieu des batailles, tenant en la main dextre un dard aigu, et en la senestre main tenoit une palme, en signe de victoire. »

Il résulte des correspondances analysées ci-dessus que, dès 1506, Léonard avait envoyé à Louis XII un petit tableau dont le sujet n'est pas indiqué, probablement une *Madone*, et qu'en 1507, il travaillait à un autre tableau pour le même souverain. La même année, le 20 avril, le maréchal de Chaumont, pour le récompenser, lui fit restituer la vigne qu'il avait reçue de Ludovic, peu de temps avant la chute de ce prince.

Les peintures exécutées de 1506 à 1507 ont malheureusement disparu et nous ne sommes même pas assurés d'en retrouver quelque reflet, soit dans les dessins du maître, soit dans les copies plus ou moins fidèles, plus ou moins imparfaites, parvenues jusqu'à nous.

Parmi les tableaux qui, sans être de la main de Léonard, pourraient se rattacher à l'une ou l'autre des Madones qu'il peignit pendant cette époque, la *Vierge aux balances*, du musée du Louvre, et la *Sainte Famille*, du musée de l'Ermitage, méritent de fixer l'attention.

La *Sainte Famille* représente la Vierge assise, tenant sur ses genoux l'Enfant, qui cherche, en souriant, le sein maternel ; le costume de la jeune mère se compose d'une robe rouge, doublée de bleu clair et d'un manteau bleu doublé de vert. À droite, saint Joseph, debout, et appuyé sur un bâton, regarde avec tendresse le couple divin. Il porte une tunique blanche et un manteau brun. À gauche, sainte Catherine, vêtue d'une robe grise, ornée sur les bords d'une broderie d'or, et d'un manteau rouge, tient une palme de la main gauche et lit dans un livre ; près d'elle, on voit la roue, instrument de son martyre. Les figures sont à mi-corps, à l'exception de celle de l'Enfant Jésus.

La *Sainte Famille* de l'Ermitage provient de la galerie de Mantoue, dispersée en 1630, lors du sac de cette ville. Elle a été acquise par Catherine II. Clément de Ris et M. Wœrmann sont tentés de donner ce tableau à Cesare da Sesto.

À la *Sainte Famille* de l'Ermitage se rattache la *Vierge au bas-relief,* connue par la gravure de Forster. Ce tableau qui, de la collection Woodburn, a passé dans celle de lord Monsohn, représente la Vierge, l'Enfant Jésus, le petit saint Jean, saint Joseph et Zacharie.

Dans la *Vierge aux balances*, Marie, assise sous une grotte, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus nu. Le « Bambino » pose une main dans le plateau de la balance que l'archange saint Michel lui présente, un genou en terre : de l'autre main, il saisit les fils qui rattachent le plateau au fléau. Pour sol, des assises de pierres clivées, analogues à celles de la *Vierge aux rochers*. À gauche, se trouve sainte Élisabeth caressant le petit saint Jean assis, qui caresse à son tour un agneau. Les expressions sont uniformément souriantes, et la gamme manque de force comme de saveur. À mes yeux, il n'est même pas certain que la composition reproduise exactement un original de Léonard (on l'a tour à tour attribuée à Marco d'Oggiono et à Salai).

Je signalerai ici un certain nombre d'autres tableaux de sainteté, dont il est difficile de fixer la date.

De nombreux dessins nous prouvent que le maître méditait de peindre un *Saint-Georges combattant le dragon*.

Il a dû travailler également à une *Résurrection du Christ* ou à un *Christ descendant aux limbes*. Un dessin de Windsor nous montre un personnage nu, debout, tenant de la gauche un long bâton, la droite étendue, l'index ouvert, absolument dans l'attitude traditionnelle du Christ appelant à lui les âmes des limbes.

Léonard, qui affectionnait les sujets bizarres et parfois quelque peu irrévérencieux, s'est proposé de peindre la Madone et l'Enfant Jésus en compagnie d'un chat. Les croquis dans lesquels il s'est livré à des variations sur ce thème se rencontrent un peu partout.

Un des plus anciens d'entre eux, celui de la bibliothèque de Windsor, nous montre, en trois motifs distincts, l'Enfant dressant un chat sur ses pattes de derrière.

Nous trouvons ensuite, dans la collection de M. Léon Bonnat, un dessin plein de repentirs, qui montre l'Enfant jouant avec un chat ; puis, l'Enfant, plus grand, lutinant le même félin, celui-ci fait de chic et très sommaire. Plus bas, la Vierge – le visage transfiguré par l'indéfinissable sourire léonardesque – et l'Enfant tenant un chat qui saute sur ses genoux.

Le musée des Offices renferme, de son côté, un dessin sur papier vert préparé, représentant la Vierge assise, ayant devant elle, sur une table ou sur un escabeau circulaire, l'Enfant tenant un chat qui regimbe. (*Archivio storico dell'Arte*, 1891, p. 276.)

Puis nous avons, au British Museum, plusieurs dessins, passablement confus.

Un intervalle de vingt ans peut-être sépare ces diverses études : tandis que, dans le dessin de Windsor, les formes ont encore quelque chose d'archaïque (on remarquera surtout le raccourci, tout à fait manqué, de la figure de la Vierge étendue) ; elles ont, dans ceux du British Museum, une liberté et une ampleur tout à fait raphaélesques.

Ce thème devait singulièrement prêter entre les mains d'un virtuose tel que le Vinci. Mais rien ne prouve qu'il l'ait traduit par le pinceau. Du moins ses élèves, si pauvres d'idées, ne laissèrent-ils pas perdre celle-ci. Mantelli a gravé, sous le nom de Bernardino Luini, un Enfant Jésus jouant avec un chat. Un autre imitateur de Léonard, le Sodoma, aurait peint, de son côté, affirme-t-on, un tableau, aujourd'hui au musée de Brera, où la Vierge, se montrant presque de face, soutient l'Enfant qui étreint tendrement un chat. Constatons la similitude de la tête du chat avec celle d'un agneau ou encore avec celle de l'animal au museau allongé (une belette ?), représenté dans le peu sympathique portrait de femme de la galerie Czartoryski, à Cracovie.

L'idée avait germé : dans l'École de Raphaël, Jules Romain peignit une « Madonna del Gatto ». Titien, par contre, nous a laissé une Madone au lapin (musées du Louvre et de Naples).

141. Andrea Mantegna, *Saint Sébastien*, v. 1495-1505. Tempera sur toile, 210 x 91 cm. Galleria Franchetti, Ca'd'Oro, Venise.

142. Pietro di Cristoforo Vannucci, dit Pérugin, *Saint Sébastien*, v. 1490-1500. Huile sur bois, 176 x 116 cm. Musée du Louvre, Paris.

Peut-être est-ce pendant le second séjour à Milan, c'est-à-dire à partir de 1506. que prit naissance le *Bacchus* du Louvre. Qui ne connaît cette page fameuse ! Assis sur une pierre, la jambe gauche repliée sur la jambe droite, le bras gauche soutenant nonchalamment un thyrse, la main droite étendue, le personnage, couronné de pampres, s'abandonne aux charmes d'un délicieux paysage.

L'identité de ce motif avec celui du *Saint Jean-Baptiste*, conservé, lui aussi, dans notre grand musée national, a induit plusieurs critiques à penser que nous avons affaire ici également au saint précurseur, non à Bacchus. Et de fait, une église de Milan, Saint-Eustorge, possède une peinture de tout point semblable à celle du Louvre, sauf la couronne de pampre, et qui représente bien un saint Jean-Baptiste. C'est un saint Jean-Baptiste également qui figure dans le tableau de la collection Penther, vendu à Vienne en décembre 1887 (reproduction quasi-textuelle du tableau du Louvre). Le thyrse aurait donc pris la place de la croix de roseau. Mais un contemporain de Léonard déjà, F.-A. Giraldi, célèbre son *Bacchus*, dans un distique publié par le marquis Campori.

Le tableau du Louvre se distingue par un coloris relativement clair (sauf dans la partie droite), mais les carnations sont plus rouges et d'une tonalité plus vulgaire que dans les autres Léonard.

Je ne puis me défendre de la pensée que Marco d'Oggiono y a mis la main.

Quant au paysage, qui est agrémenté de deux cerfs et d'un ours, il est plus vague et plus flou qu'il ne l'est d'ordinaire chez Léonard. On y trouve les mêmes montagnes déchiquetées, mais la disposition des arbres, ainsi que me l'a fait remarquer mon savant confrère, M. Émile Michel, est plus franchement pittoresque. Au premier plan, pousse une touffe d'ancolie, dont Léonard a pris souvent plaisir à dessiner la fleur printanière dans ses manuscrits, à côté de l'ellébore, de l'anémone ou du fraisier.

L'histoire du *Bacchus* ne se laisse pas poursuivre plus haut que le XVIIe siècle. En 1625, ainsi que le rapporte Cassiano del Pozzo, il se trouvait au château de Fontainebleau.

Dès lors – il n'est pas nécessaire d'être devin pour l'affirmer – la cour de France exerça une véritable pression sur Léonard pour le décider à se fixer dans notre pays. Mais le maître résista, et force fut au cardinal d'Amboise, qui faisait alors travailler à son château de Gaillon, d'engager, à sa place, un de ses disciples, Andrea Solario.

On nous parle, il est vrai, d'une lettre adressée à Léonard en1509, avec cette suscription : « Monsieur Lyonnard, peintre du Roy pour Amboyse. » Mon savant confrère et ami M. Charles Ravaisson-Mollien incline également à croire que l'artiste séjourna en France entre le printemps de 1507 et l'automne de 1510.

Mais M. Uzielli a combattu victorieusement cette hypothèse.

La même année 1507, son procès avec sa famille obligea Léonard à retourner à Florence. À cette occasion, Louis XII lui fit remettre une lettre de recommandation des plus chaudes : « Très chiers et grans amys, écrivait-il aux Florentins, Nous avons esté advertiz que notre chier et bien amé Léonard da Vincy, votre paintre et ingénieur ordinaire, a quelque différend et procès pendant à Fleurence, à l'encontre de ses frères, pour raison de quelques héritaiges ; et pour ce qu'il ne pourroit bonnement vacquer à la poursuicte du dit procès pour l'ocupaction continuelle qu'il a près et à l'entour de nostre personne. Aussi que Nous désirons singulièrement que fin soit mise au dit procès en la meilleure et plus brefve expédiction de justice que faire se pourra ; à ceste cause vous en avons bien voulu escripre, et vous prions que en cestuy procès et différend vous veillez faire vuyder en la meilleur et plus briefve expédicion de justice que faire se pourra : Et vous nous ferez plaisir très agréable en ce faisant. Très chiers et grans amys, notre Seigneur vous ait en sa garde. Escript a Milan, le XXVI jour de Juillet (1507). Loys.–Robertet. (Au dos) : À nos très chers et grans amys, alliez et confédérez, les Gonfalonier perpétuel et Seigneurie de Fleurence. »

143. Andrea Mantegna, *Saint Sébastien*, v. 1455-1460. Tempera sur bois, 68 x 30 cm. Kunsthistoriches Museum, Vienne.

Moins de trois semaines après la missive royale, le 15 août 1507, Charles d'Amboise en écrivait une autre pour hâter le retour du favori de Louis XII : « Très hauts seigneurs. Maître Léonard de Vinci, peintre du Roi très chrétien, se rend chez vous. Comme il s'est engagé à exécuter un tableau pour Sa Majesté très

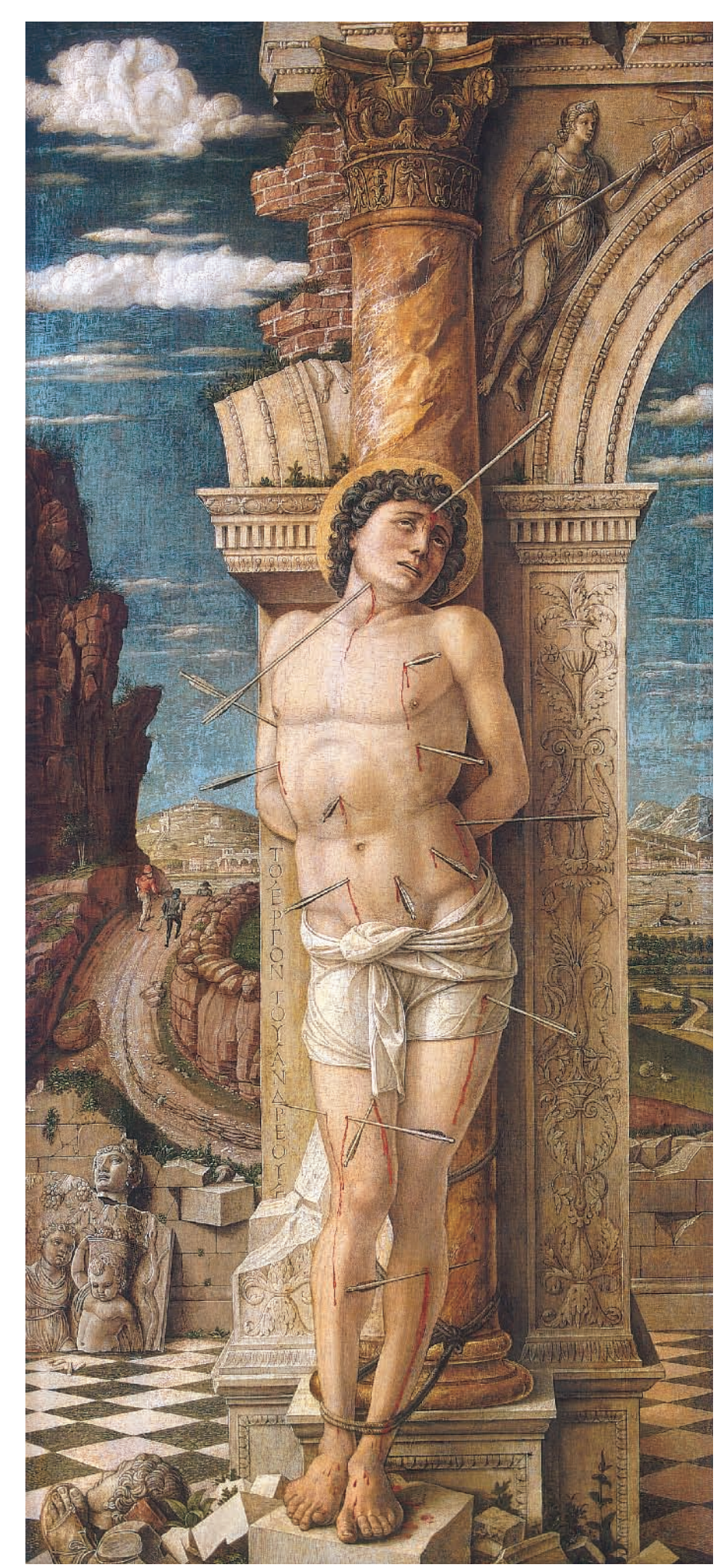
chrétienne, nous lui avons accordé à contrecœur le congé qu'il nous a demandé, pour terminer certaines difficultés survenues entre lui et certains de ses frères au sujet d'un héritage que lui a laissé un sien oncle. Afin qu'il puisse retourner promptement pour terminer l'ouvrage commencé, nous prions Vos Excellences de vouloir bien l'expédier rapidement et de lui prêter tout concours et toute protection équitable pour que sa cause soit aussi expédiée. Vos Excellences feront ainsi plaisir à Sa Majesté très chrétienne et à nous. Donné à Milan. Le tout vôtre. D'Amboise ».

Vers l'automne de 1508 (le 12 septembre, très certainement), Léonard était de retour à Milan. Un mois plus tard, il inscrivait, sur le premier feuillet de ses albums la mention : « Acheté à Milan, le 12 octobre 1508. » Le feuillet 76 de l'album en question contient une dissertation sur le canal de la « Martesana » et le feuillet 29, l'esquisse d'une écluse de décharge (« scaricatoio »), destinée au grand canal. Un dessin du « scaricatoio » exécuté près de San Cristoforo, où il existe encore, se trouve également dans le *Codex atlanticus*, accompagné de la mention que voici : « Canal de Saint-Christophe de Milan, fait le 3 mai 1509. » Nous voilà fixés sur l'emploi du temps de Léonard pendant la période comprise entre 1508 et 1510 environ.

Expliquons tout d'abord en quoi consistaient les travaux du canal. Pour ouvrir la navigation de Milan jusqu'au lac de Côme, il fallait continuer le canal de la Martesana de Tresso à Brivio, puis y former deux écluses sur une longueur de six milles et demi. Léonard élabora ce projet (*Codex atlanticus*, fol. 137, 139, 233, 328), qui fut repris (avec des variantes) en 1519. À la fin du XVIe siècle seulement, l'ingénieur Meda le mit à exécution. Mazzenta nous apprend que, de son temps, l'on appelait ce canal la Machine des Français. J'ajouterai qu'elle ne réussit pas, vu que Meda n'avait pas compris l'économie du système de Léonard. Venturi, de son côté, a constaté que de son temps le projet primitif fut considérablement perfectionné.

Voulant récompenser l'artiste-ingénieur, Louis XII lui fit don de douze onces d'eau à extraire du grand canal dans le voisinage de Saint-Christophe (mesure qui, d'après Venturi, correspond, dans le Milanais, à un canal de quelque importance).

Malheureusement, le règlement de cette redevance se fit attendre longtemps. En 1511 (date présumée), Léonard se vit obligé d'adresser au maréchal de Chaumont une requête fort pressante, où il disait entre autres : « Je soupçonne que le fait d'avoir si faiblement reconnu les grands bienfaits que j'ai reçus de Votre Excellence vous ait indisposé contre moi, et que c'est la cause pourquoi, à tant de lettres que j'ai adressées à Votre Seigneurie, je n'ai jamais eu de réponse. Aujourd'hui je vous



dépêche Salai pour informer Votre Seigneurie que mon procès avec mes frères touche à sa fin et que j'espère arriver à Milan à Pâques. J'apporterai avec moi deux peintures de *Madones*, de dimensions différentes, destinées à Votre Roi très chrétien ou à qui bon semblera à Votre Seigneurie. À mon retour, je serais fort aise de savoir où j'aurai à fixer ma résidence, car je ne voudrais pas plus longtemps incommoder Votre Seigneurie. Je voudrais savoir en outre, ayant travaillé pour le Roi très chrétien, si ma pension doit continuer à courir ou non. – J'écris au président de la prise d'eau que m'a donnée le Roi ; je n'ai pas été mis en possession de cette prise, parce qu'à cette époque il y avait pénurie dans le canal à cause de la grande sécheresse et parce que les ouvertures (?) n'étaient pas réglées. Mais il m'a bien promis que, cette régularisation une fois faite, je serai mis en possession. Je prie donc Votre Seigneurie de vouloir bien prendre la peine, maintenant que ces ouvertures sont réglées, de faire rappeler au président le règlement (de mes droits), à savoir de me donner la possession de cette eau, car, à mon arrivée, j'espère construire des machines (« strumenti ») et faire des choses qui causeront un grand plaisir à notre Roi très chrétien. Je n'ai rien d'autre à vous apprendre ; je suis toujours à vos ordres. » – Dans une autre lettre, adressée à François Melzi, Léonard revient sur cette réclamation, à laquelle il fut enfin fait droit.

Une fois de plus, en 1509, Louis XII inscrivit son nom sur les fastes de la ville de Milan, si agités et si brillants pendant cette période. Le 1er mai, il fit de nouveau une entrée triomphale dans l'ancienne capitale des Visconti et des Sforza. On affirme que l'organisateur de la solennité, dont les préparatifs exigèrent quarante-six jours, ne fut autre que le Vinci. Après avoir passé huit jours à Milan, le roi y revint le Ier juillet ; des fêtes, plus somptueuses encore, accueillirent le vainqueur d'Agnadel.

Les travaux artistiques ou scientifiques de Léonard étaient entrecoupés d'excursions dans les environs de Milan, notamment à Vaprio, localité située à quelque distance de la capitale, entre Gorgonzola et Bergame, sur la rivière de l'Adda, et où les Melzi avaient une propriété. Nous savons qu'il s'y trouvait, entre autres, le 5 juillet 1507, jour où il écrivit une longue lettre à sa belle-mère, à sa sœur et à sa belle-sœur. Retenons la mention : datée du canonicat de Vaprio. C'était en effet ce qu'il eût fallu à Léonard, si peu apte à la lutte pour l'existence : quelque bonne et grasse prébende de chanoine !

Une maison appartenant aux Melzi était située près du canonicat ; leur palais proprement dit s'élevait un peu plus loin. C'est sur la façade de ce palais que l'on voit peinte, en dimensions colossales (la tête de la mère mesure 6 palmes de haut, celle de l'Enfant 4 palmes), une Vierge à mi-corps avec l'Enfant Jésus : « Quelles belles tresses de cheveux tombent de la tête de la Vierge, s'écrie le P. della Valle ; que ces carnations sont grasses, quelle morbidesse ! quels contours ! Oh ! ici, chacun verrait bien que le Corrège est sorti de l'École du Vinci ! »

Longtemps la critique a été unanime, en effet, à attribuer au Vinci cette peinture, qui fut fort endommagée en 1796, parce que des soldats avaient allumé devant elle un brasier, sans égard pour le chef-d'œuvre. Aujourd'hui, chaque critique l'attribue à un autre artiste : « tot capita, tot census ». D'après MM. Morelli et Frizzoni, qui se fondent sur le fait que la *Madone* est peinte à fresque, procédé inconnu à Léonard, elle aurait pour auteur le Sodoma, qui l'aurait peinte entre les années 1518 et 1521. La nouvelle édition du *Cicerone* donne la Madone à quelque élève. À mes yeux, le type, encore si archaïque de l'Enfant Jésus, fait penser aux modèles florentins de la fin du XVe siècle et suppose, par suite, une intervention plus ou moins directe de Léonard.

Il nous faut revenir sur nos pas pour mentionner l'invite faite à Léonard, en 1510, par l'œuvre de la cathédrale de Milan : elle le chargea de fournir le dessin des stalles du chœur, concurremment avec plusieurs artistes distingués, G. A. Omodei, Andrea da Fusina et Cristoforo Solari. Cette démarche prouve du moins en quelle estime les Milanais tenaient leur quasi-compatriote : connaissant sa supériorité, mêlée de tant d'indépendance, de tant d'originalité, ils savaient combien il était difficile de demander à ce génie transcendant un travail courant, tel qu'un modèle de menuiserie. Mais ils avaient à cœur de lui prouver qu'ils ne l'oubliaient pas.

144. *Étude de nu pour un saint Sébastien*, vers 1480. Plume et encre sur pointe de métal, 17,4 x 6,4 cm. Hamburger Kunsthalle, Hambourg.

145. *Étude de nu,* 1508-1511. Royal Library, Windsor Castle.

Entre temps, le maître s'intéressait à la découverte de gisements de pierres. En 1511, il mentionne une carrière de « pietra foldata », située à Monbracco, près de Saluces, qui donnait des produits blancs comme le marbre de Carrare, et dont son compère, maître Benedetto, lui avait promis un échantillon.

Cependant, le Milanais avait changé de maître une fois de plus. Son gouverneur, Charles d'Amboise, était mort en 1511, après une administration, me semble-t-il, passablement agitée ; un an plus tard, en 1512, le jour de Pâques, le général de Louis XII, le favori de la victoire, Gaston de Foix, succombait à Ravenne, emporté en plein triomphe. À quelques mois de là, les Français durent évacuer Milan, où ils ne gardèrent plus que le château ; ils étaient à peine sortis par une porte que, par l'autre, le 29 décembre 1512, faisait son entrée Maximilien Sforza, fils aîné de l'infortuné Ludovic le More.

Si quelqu'un dut éprouver de l'embarras devant le fils de son bienfaiteur, si facilement sacrifié naguère aux nouveaux maîtres du Milanais, ce fut à coup sûr Léonard. Maximilien (né en 1491) comptait vingt et un ans au moment de son retour triomphal ; le souvenir des outrages prodigués à son père ne pouvait donc être que vivace au fond de son cœur. Mais, en ces temps, avait-on le loisir de satisfaire ses rancunes !

Comme preuves de la réconciliation entre l'artiste et le fils de son ancien protecteur, on cite plusieurs portraits de Maximilien, qui auraient été peints par Léonard. Mais ce sont là attributions dénuées de fondement.

Maximilien d'ailleurs ne jouit pas longtemps de ce retour de fortune : dès 1513, ses sujets se soulevèrent, à l'approche de l'armée française. Si son pouvoir parut affermi en 1513, après la déroute des troupes de Louis XII à Novare, en 1515, la victoire de Marignan mit définitivement fin à sa domination ; il dut renoncer à la couronne et, comme tant de protecteurs ou d'amis de Léonard, comme Ludovic le More, comme le maréchal de Trivulce, comme le sculpteur Rustici, il termina ses jours en France, à Paris, en 1530.

Triste destinée que celle du grand homme prématurément vieux, tout chauve déjà à l'âge de soixante ans ! De nouveau, Léonard dut chercher un protecteur et un asile : c'est sur les bords du Tibre, au service de Léon X, que nous allons le retrouver.

Une révolution politique avait éloigné Léonard de Milan, une autre révolution, d'un caractère plus pacifique, lui fit chercher fortune à Rome. À Jules II, le pape guerrier, qui entrait par la brèche dans les villes conquises, venait de succéder, le 11 mars 1513, Léon X de Médicis, fils de Laurent le Magnifique, héritier d'une tradition séculaire de luxe et de goût. Aussitôt, de près et de loin, accoururent tous ceux qui s'enorgueillissaient de quelque réputation dans leur art, architectes, sculpteurs, peintres : Fra Bartolomeo, le Sodoma, Signorelli, Timoteo Viti, et bien d'autres.

Léonard estima qu'un souverain pontife aussi passionné pour les arts accueillerait avec faveur un compatriote, un ancien protégé de son père Laurent de Médicis, et il se mit en route. (Peut-être avait-il connu le cardinal de Médicis, le futur Léon X, pendant sa captivité à Milan, après la bataille de Ravenne).

Dans une note tracée sur un de ses carnets, le maître nous apprend qu'il partit de Milan pour Rome le 24 septembre 1513, en compagnie de Giovanni Francesco de Melzi, de Salai, de Lorenzo) et du Fanfoia.

Le 27 septembre suivant, ce cortège triomphal fit halte à Sant'Angelo, sur le Pô.

À Florence, si je saisis bien un passage de Vasari, Léonard se joignit à Julien de Médicis, qui allait retrouver à Rome son frère, le nouveau pape. Il ne serait pas impossible que Julien, qui s'occupait beaucoup de philosophie et surtout d'alchimie (c'est du moins ce qu'affirme Vasari) se fût laissé séduire par l'appareil mystérieux dont s'entourait le maître. Quoi qu'il en soit, il ne tarda pas à l'attacher à sa maison, avec un

146. Michel-Ange, *David*, 1501-1504. Marbre, 410 cm. Galleria dell'Accademia, Florence.

147. Michel-Ange, *Étude pour la statue de David*, vers 1501-1502. Dessin à la plume, avec annotations manuscrites de Michel-Ange. Musée du Louvre, Paris.

traitement mensuel de 33 ducats d'or (environ 1 650 francs), somme splendide, comparée aux traitements des artistes contemporains. Il fit en outre donner 7 ducats d'or par mois à Giorgio Tedesco (Georges l'Allemand), l'élève de Léonard. Ces relations entre le mécène et l'artiste se poursuivirent jusqu'en 1515.

Au cours du voyage, Léonard prit plaisir à intriguer ses compagnons par des expériences qui tenaient de la curiosité plutôt que la science. Il formait avec une pâte de cire des animaux très légers qu'il remplissait d'air à l'aide d'un soufflet et qu'il faisait ainsi s'envoler ; l'air qui les soutenait venant à manquer, ils retombaient à terre.

Léonard n'avait certainement pas attendu jusque-là pour visiter la Ville éternelle. La fréquence des relations entre Florence et Rome, et les facilités du voyage nous autorisent à admettre qu'il franchit plus d'une fois la distance entre les deux cités. Un document publié par Gaye tend à prouver que, vers 1505, il avait fait une excursion à Rome. Nous y lisons que le gouvernement florentin paya, au compte de Léonard, 18 livres, 9 sous, 8 deniers au camerlinge de la douane pour droits sur un « fardello di sue veste fatto venire da Roma ».

Étant donnés son âge, ainsi que les tendances auxquelles il était resté fidèle toute sa vie, et quelle que fût d'ailleurs l'instabilité de son humeur, on peut affirmer que Léonard regarda sans enthousiasme, sinon avec indifférence, les merveilles de la capitale du monde païen et du monde chrétien. Les œuvres d'art l'intéressaient moins que la nature ; pour ce qui était des chefs-d'œuvre classiques, il les aimait par intuition plutôt qu'il ne les étudiait méthodiquement.

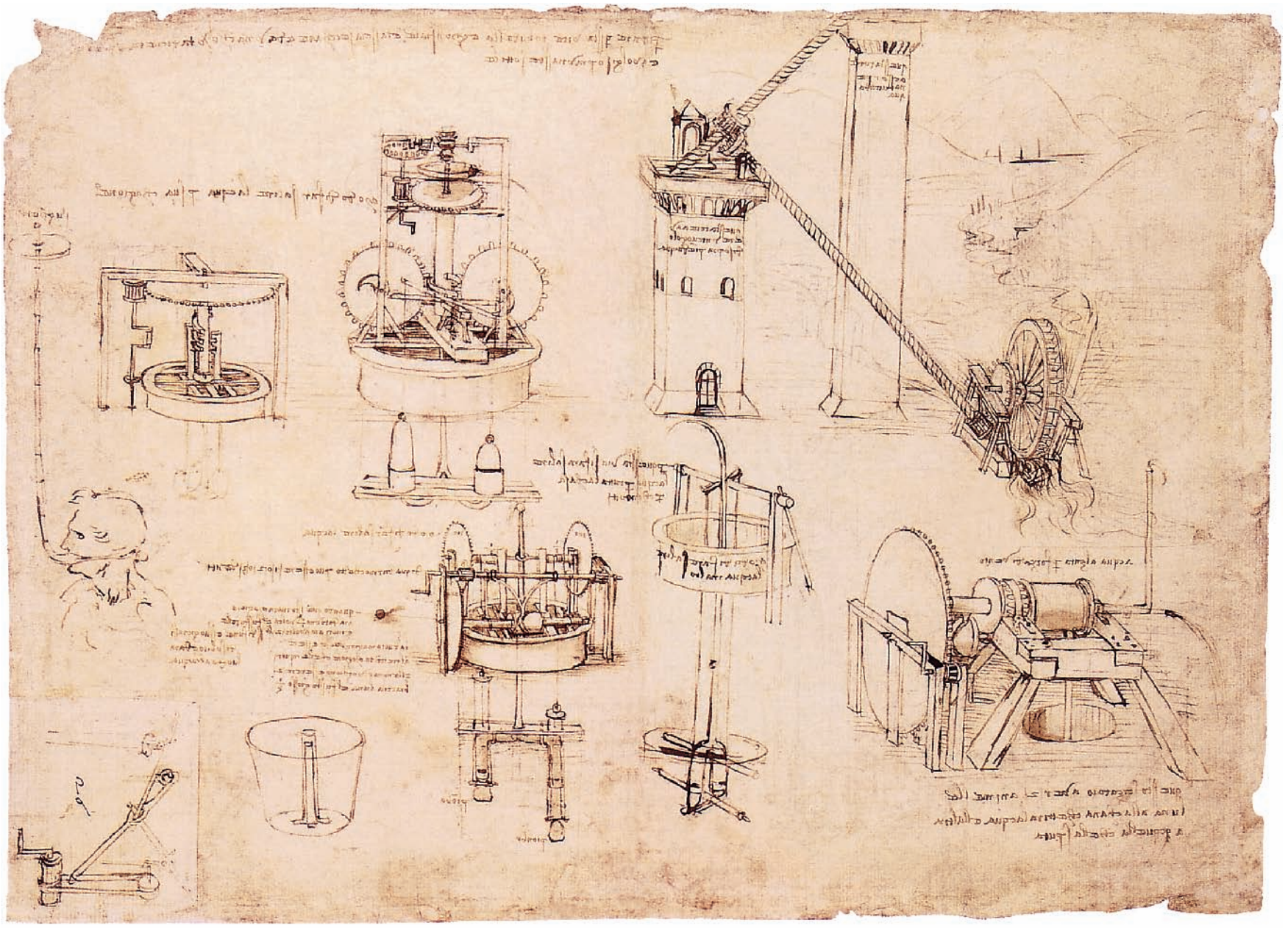
Sur les bords du Tibre, Léonard retrouva un certain nombre d'amis ou de connaissances. D'abord Atalante Migliorati, qui avait fréquenté avec lui l'atelier de Verrocchio, qui l'avait accompagné à Milan et qui, passablement déchu, remplissait alors le modeste office de vérificateur des ouvrages d'architecture pontificaux. Un autre Florentin, fixé à Rome, Giuliano da San Gallo, le célèbre architecte, avait, comme Atalante, résidé pendant quelque temps à Milan. Nul doute qu'il ne s'y fût lié avec Léonard. C'étaient également les splendeurs de la cour de Ludovic le More que lui rappelaient Bramante, le grand architecte, et Caradosso, le grand médailleur, devenus, par leur génie et par la faveur des papes, citoyens de la Ville éternelle. Il paraît inadmissible que Léonard ne se soit pas rencontré également avec un peintre d'infiniment de talent, qui, sans avoir été précisément son élève, s'inspirait cependant avec ardeur de ses principes : je veux parler du Sodoma. Ce Lombard devenu Siennois avait été attiré à Rome, comme tant d'autres, par l'exaltation de Léon X. Je hasarderai la même hypothèse au sujet de Raphaël : les deux princes de la peinture s'étaient certainement connus à Florence : travaillant tous les deux journellement au Vatican, ils renouvelèrent forcément connaissance. Malheureusement, pas une lettre, pas un croquis, ne contient la moindre allusion à des rapports qui ont dû être si suggestifs.

Il y eut une dissonance aussi dans ce concert d'amitiés et de triomphes : de nouveau, le destin mit Léonard en présence de son vieil ennemi, Michel-Ange. Du moins celui-ci ne put-il pas lui nuire, car il était tombé en disgrâce.

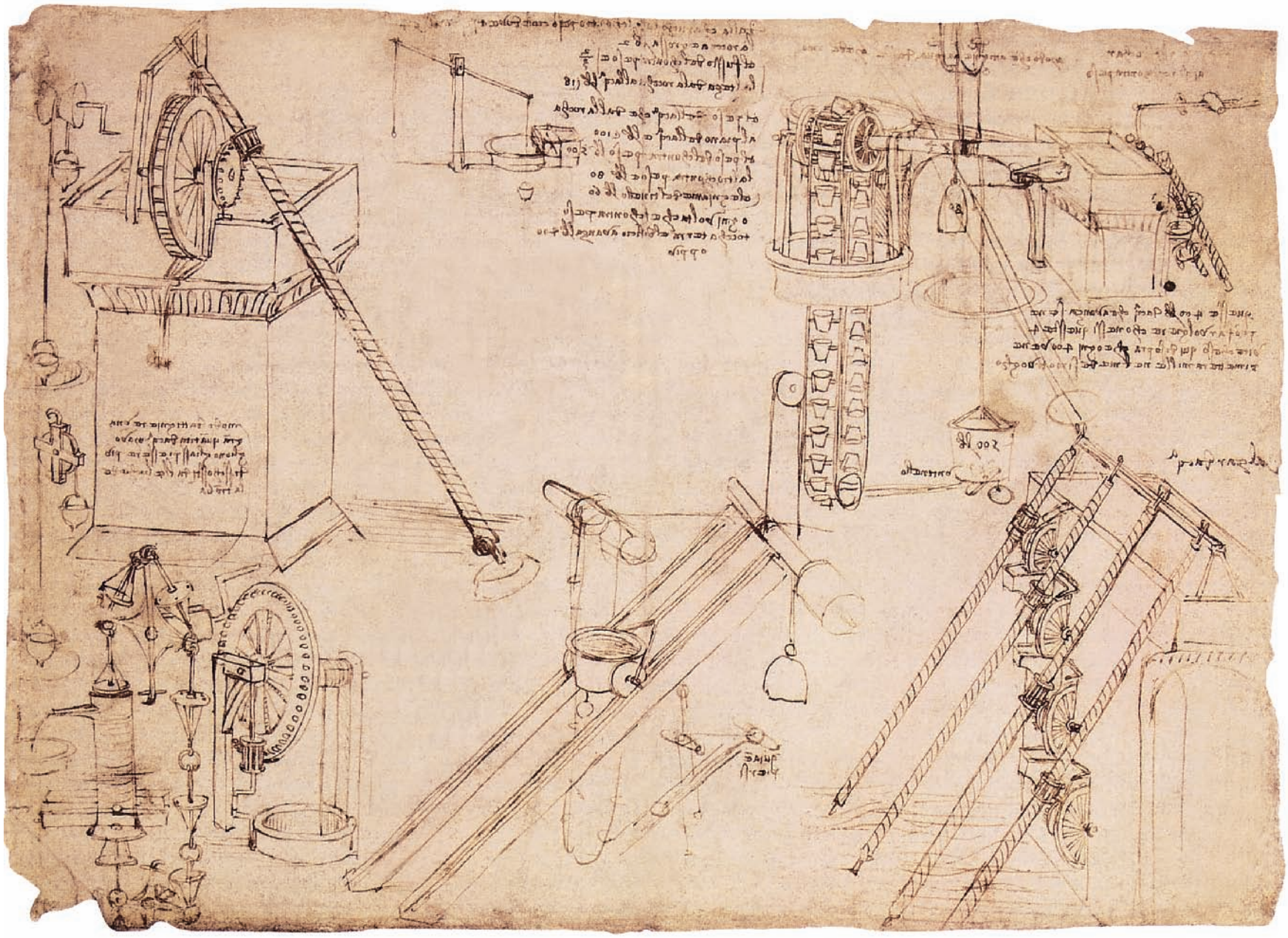
La bibliothèque Ambrosienne, si riche en dessins faux de Léonard, renferme en échange le portrait à la sanguine d'un vieillard, aux traits énergiques, à l'expression railleuse et bourrue. Ce qui frappe dans ce morceau, que je crois pouvoir attribuer au maître, quoique le dessin de l'oreille prête à la critique, ce n'est pas seulement la vigueur et la souplesse de la facture, c'est encore je ne sais quel air de famille, quelle ressemblance avec l'acteur d'une des fresques de la salle de Constantin, au Vatican. Il y a longtemps déjà, en étudiant cette fresque, qui représente Léon X approuvant les plans du nouveau Saint-Pierre, j'avais été frappé de la présence d'un personnage chauve et barbu, debout au centre de la composition, et déroulant, avec un air d'assurance remarquable, le plan du monument imaginé par Bramante. La fresque, il est vrai, a été aux trois quarts repeinte ; mais une vieille gravure de Sante Bartoli nous garantit que les physionomies n'ont pas été altérées dans leurs traits essentiels.

148. *Étude pour un moulin à eau*, 1493-1497.
Plume et encre, 21,3 x 15 cm.
Biblioteca Nacional, Madrid.

Le vieillard de la salle de Constantin, malgré le caractère d'énergie et d'autorité qui le distingue, n'aurait pas fixé plus longtemps mon attention, si, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, je n'avais retrouvé le même



149. *Mécanismes hydrotechniques et autres études*, vers 1480.
Plume et encre, 39,7 x 28,5 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milan.



150. *Études hydrotechniques*,
vers 1480.
Plume et encre, 39,7 x 28,5 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milan.

personnage, debout, derrière le groupe de l'extrême gauche, et, coïncidence bizarre, dans le voisinage de Bramante. Pour le coup, il est évident que nous n'avons point affaire à quelque comparse, uniquement choisi par Raphaël en raison de sa figure expressive. L'homme qui présente à Léon X les plans de Saint-Pierre est évidemment un des principaux fauteurs de cette entreprise gigantesque, et, du moment où ce n'est point Bramante – dont l'iconographie, on le sait, est bien fixée – ce doit être celui qui fut, à côté de lui, dans l'ordre administratif, la cheville ouvrière de la reconstruction de la basilique ; je veux dire Giuliano Leno, administrateur de la fabrique de Saint-Pierre : « Bramante », dit Vasari, « laissa après lui Giuliano Leno, qui joua un rôle considérable dans les constructions de son temps ; il était plus habile à surveiller l'exécution des dessins, d'autrui qu'à inventer lui-même, quoiqu'il eût du jugement et une grande expérience. » L'ambassadeur de Ferrare, à son tour, nous apprend que Raphaël éprouvait surtout les effets d'une sorte de « mélancolie », depuis qu'il avait embrassé l'architecture après Bramante ; il dispute, ajoute-t-il, à Giuliano Leno jusqu'à la pratique de cet art.

Cette conjecture une fois hasardée – je n'ose point dire ce point établi – j'en reviens à Léonard et à la sanguine de l'Ambrosienne. Grâce aux gravures placées ci-contre, le lecteur peut se rendre compte de la ressemblance entre le personnage portraituré par Raphaël dans la *Dispute du Saint-Sacrement,* par Jules Romain ou ses collaborateurs, dans la fresque de la salle de Constantin, et, d'autre part, celui dont Léonard a si magistralement rendu la physionomie dans l'esquisse de l'Ambrosienne. Je sais combien il faut être réservé, sceptique, pyrrhonien, en matière d'iconographie. Et cependant, que de points de contact ! Ce nez large et busqué, ces sourcils contractés, témoignant d'une volonté opiniâtre, ces yeux brillants, cette bouche railleuse, cette calvitie jurant avec la barbe courte et fournie, ces mâchoires proéminentes ! Mais, me dira-t-on, quand et où Léonard a-t-il vu Giuliano Leno ? Ma réponse est facile : à Rome, en 1513. Un document publié dans mes *Historiens et Critiques de Raphaël* mentionne précisément, parmi les « lavori fatti fare da M. Giuliano Leno », la réparation des « stanze tiene a Belvedere Leonardo da Vinci ». Voilà les rapports entre le peintre florentin, de passage à Rome, et l'administrateur de la fabrique de Saint-Pierre, bien et dûment prouvés.

Mes recherches n'eussent-elles servi qu'à remettre en lumière un personnage mêlé à l'existence de Bramante, de Raphaël, de Léonard, que je ne regretterais pas de m'être lancé une fois, contre mon habitude, dans la voie des conjectures.

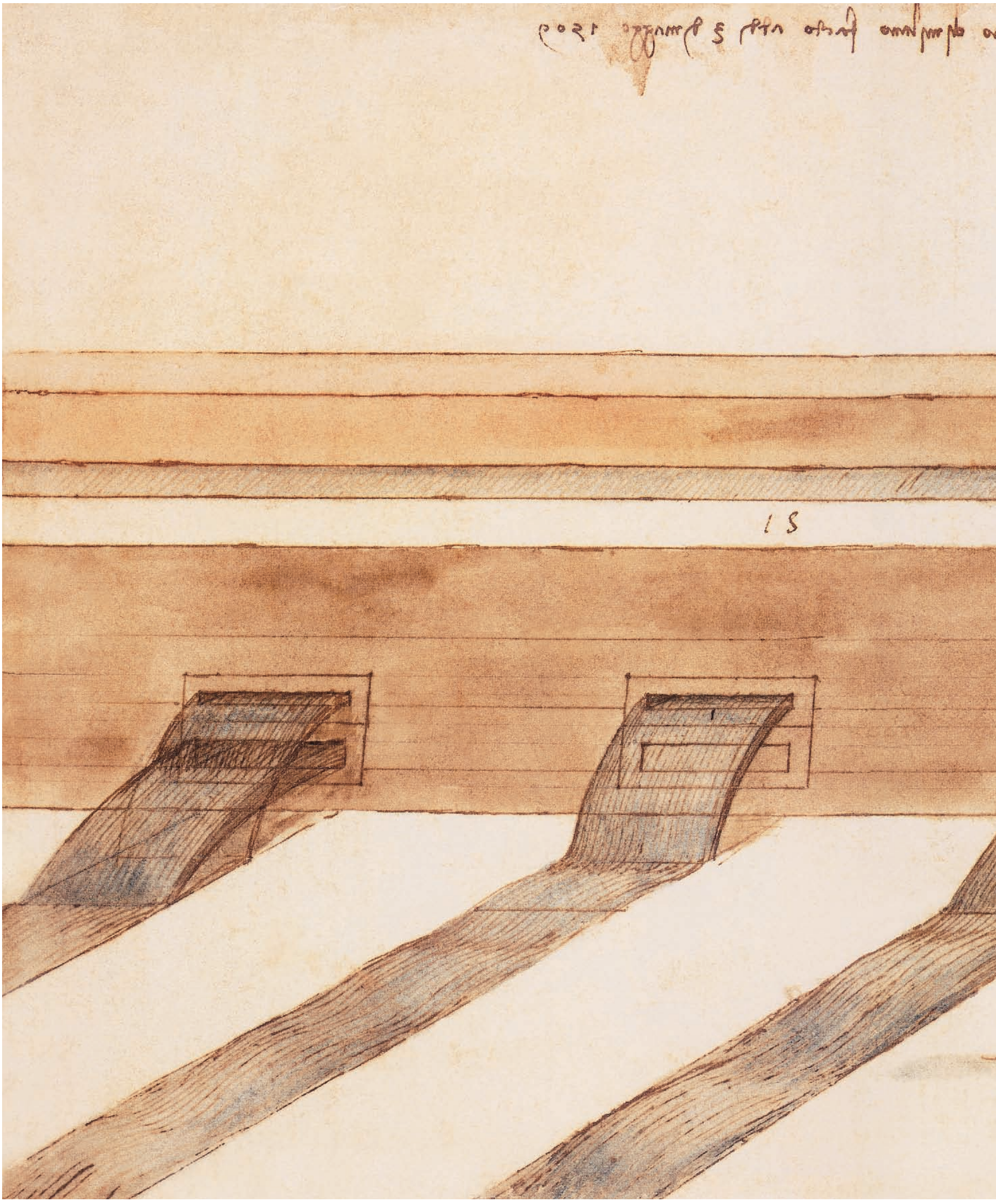
Léon X accueillit Léonard avec faveur et lui assigna un appartement au Belvédère même : c'est là que nous trouvons l'artiste installé, au mois de décembre 1513.

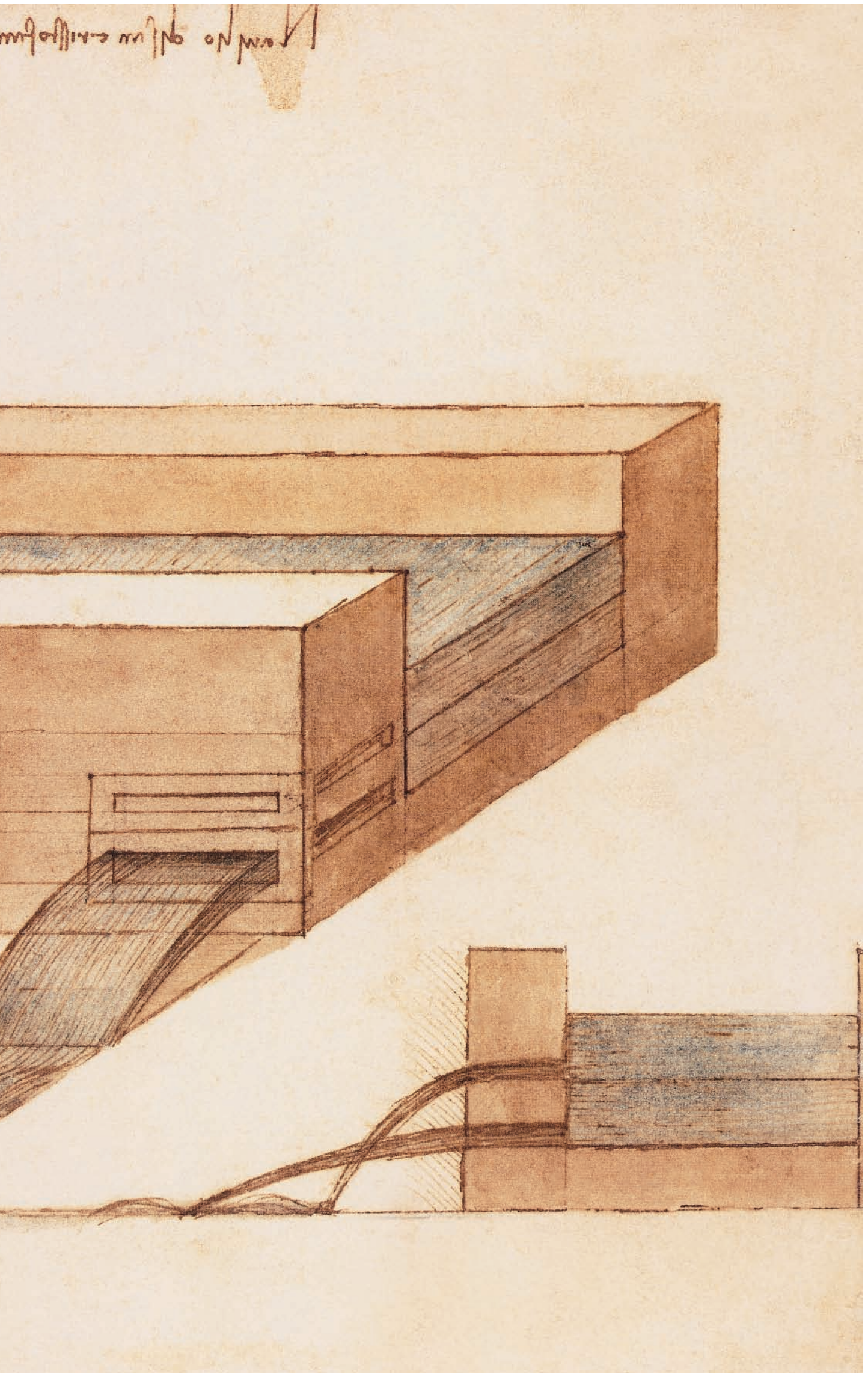
On raconte que le pape lui ayant commandé une peinture, il commença immédiatement à distiller des huiles et des herbes pour faire le vernis. À cette nouvelle, Léon X s'écria : « Hélas ! cet homme-là ne fera rien, car il commence à s'occuper de l'achèvement de son ouvrage avant de s'occuper de son commencement. » (Vasari.)

Un des favoris du pape, son dataire, Baldassare Turini, de Pescia, le grand ami de Raphaël, fut mieux partagé : Léonard peignit pour lui, avec infiniment de soin et de goût, un petit tableau représentant la *Vierge tenant l'Enfant dans ses bras*. Mais, soit par la faute de celui qui avait été chargé de préparer le panneau ou la toile, soit à cause des nombreuses et bizarres mixtures de vernis et de couleurs auxquelles se plaisait le maître, l'œuvre était déjà fort compromise au temps de Vasari. Celui-ci la vit à Pescia, chez un héritier de Baldassare, messire Giulio Turini, en compagnie d'un autre petit tableau, également de la main de Léonard, et qui contenait un « Enfant, beau et gracieux à ravir ». Ces deux peintures ont disparu sans laisser de trace. Les annotateurs de Vasari ont cru retrouver la seconde dans un tableau de la galerie de Dusseldorf. Mais c'est là une illusion.

Jamais encore Léonard n'avait abusé à ce point de ses nobles facultés ; jamais encore il ne s'était dispersé au même point. Mais c'est là une simple constatation, non un reproche. Qui aurait le droit, en effet, de reprocher sa lenteur ou ses distractions au maître dont la moindre production suppose un effort intellectuel vingt fois plus considérable et cent fois plus fécond que l'œuvre entier de l'immense majorité de ses confrères !

151. *Étude d'eaux*, vers 1508-1510.
Plume et encre sur sanguine,
26,8 x 18,2 cm.
Royal Library, Windsor Castle.


15



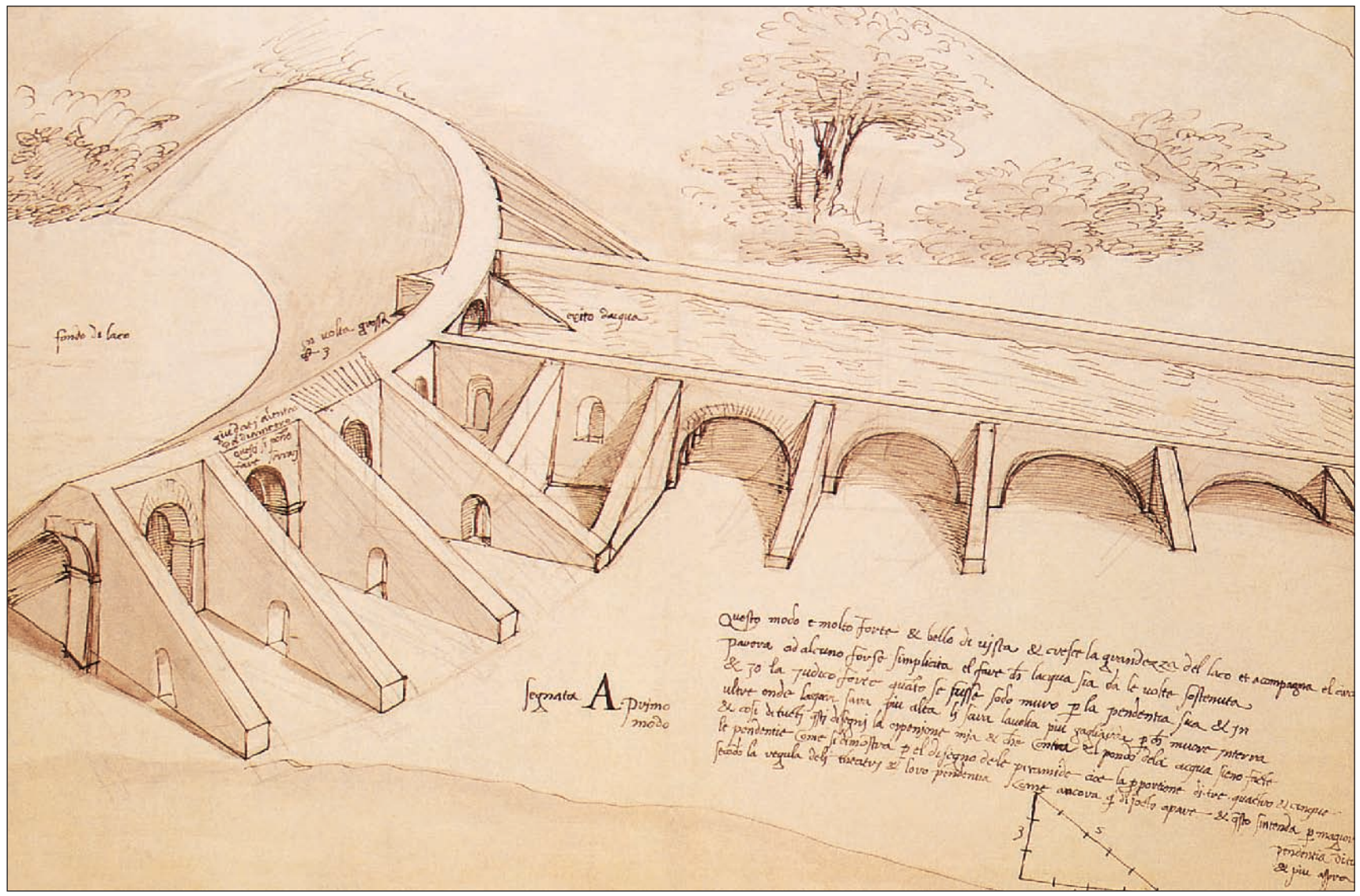
152. *Projet d'un canal d'évacuation près de S. Cristofano à Milan*, daté du 3 mai 1509. Plume, encre et lavis, 20,5 x 29,6 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.

N'importe, à Rome, le physicien et le chimiste éclipsèrent complètement le peintre. Tantôt Léonard rédigeait pour l'atelier monétaire du pape un mémoire sur l'opération de la frappe, tantôt il poursuivait des expériences de physique amusante. Il se livrait, raconte Vasari, à d'innombrables folies semblables, s'occupant de miroirs et tentant d'étranges essais pour trouver des huiles destinées à la peinture et des vernis propres à conserver celle-ci. Dans le passage qui vient d'être transcrit, Vasari – le lecteur en aura déjà fait la remarque – mentionne les expériences instituées par Léonard sur les miroirs. Or, dans une lettre publiée par M. Richter, notre héros revient à différentes reprises sur le même sujet. Ne s'agirait-il pas de ces miroirs ardents qui le préoccupaient si vivement et ne pourrions-nous pas reporter au voyage à Rome l'exécution des divers dessins relatifs à ces sortes d'expériences ? Ces recherches sur les propriétés des miroirs et sur des problèmes de mécanique amenèrent un conflit entre Léonard et deux Allemands, l'un serrurier ou mécanicien, l'autre miroitier. Le premier, que l'on voit occupé tour à tour à forger des limes, des instruments à vis, des moulinets à tordre la soie, ou encore à nettoyer des mousquets, avait été attaché au service de Julien de Médicis en même temps que le Vinci, avec des appointements à peu près de moitié moins élevés. Dans une longue lettre, adressée, semble-t-il, à Julien, et dont il existe plusieurs brouillons de la main de Léonard, celui-ci se plaint amèrement de ce personnage, qu'il qualifie d' « ingannatore Tedesco » (fourbe Allemand). Il lui reproche de ne l'avoir invité à loger chez lui et à prendre leurs repas en commun qu'afin de l'espionner sans cesse. En homme pratique, le « Tedesco » prenait des leçons d'italien qui ne lui coûtaient guère ; il avait, en cette matière, tout à apprendre, car, au début, il ne pouvait s'entretenir avec Léonard qu'à l'aide d'un interprète. Crime impardonnable ! – Il fallait que Léonard fût bien irritable pour se perdre en telles doléances. Ce qui montre l'inanité de ses reproches, c'est qu'un instant après, il accuse son commensal de préférer dîner à la table des Suisses de la garde papale, et de faire la chasse aux oiseaux dans les ruines de Rome (« per queste anticaglie »). Mais à cela ne se bornent pas les méfaits du « Tedesco » : n'a-t-il pas la prétention de mettre à la porte ceux des familiers de Léonard qui veulent pénétrer chez lui ! N'exige-t-il pas qu'on lui livre les modèles en bois des instruments qu'il doit exécuter en fer ! Ces modèles, nul doute qu'il ne prémédite de les emporter dans sa patrie...

L'autre Allemand, un certain Jean, fabricant de miroirs, ne se rendait pas moins importun à Léonard par sa curiosité ; il errait sans cesse dans son atelier, cherchant à voir ce qu'il faisait pour le critiquer ensuite au dehors. Il débaucha en outre son compatriote, le mécanicien, pour se venger de Léonard qui lui avait fait perdre, disait-il, la faveur de Julien, et en outre parce qu'il convoitait la chambre de ce mécanicien pour y fabriquer ses miroirs.

Dans une autre lettre, d'une rédaction fort obscure, Léonard semble faire allusion à ce même Jean d'Allemagne. À l'entendre, un certain personnage (« questo altro ») l'avait empêché de se livrer à ses travaux sur l'anatomie en blâmant les dissections devant le pape et à l'hôpital (de tels scrupules se comprennent de reste à la cour pontificale). Mais ce n'est là que le début des méfaits de ce persécuteur : n'a-t-il pas peuplé le Belvédère d'ateliers destinés à des miroitiers ! N'a-t-il pas affecté au même usage la chambre de maître Georges ! N'a-t-il pas soutenu qu'on lui avait promis 8 ducats par mois, et que ce traitement devait commencer à courir du jour où il s'était mis en route, ou du moins du jour où il avait parlé au destinataire de la lettre de Léonard (Julien de Médicis ?). Enfin, crime capital : le personnage en question ne se montrait que rarement à l'atelier. Aussi, comme il avait de grands besoins, Léonard, pour le mieux tenir sous sa coupe, proposa de le payer à la tâche et non plus au mois.

Un des points les plus irritants – et le lecteur sait s'ils abondent dans l'œuvre de Léonard – c'est la genèse et la date de la merveilleuse peinture murale du couvent romain de Sant'Onofrio, sur le Janicule. Jusqu'à ces derniers temps, tous les connaisseurs, malgré un je ne sais quoi de heurté dans la composition, avaient, sans hésitation, attribué au maître même cette page libre et vivante entre toutes. Depuis quelques années, au contraire, il est de mode de la revendiquer en faveur de l'un ou de l'autre de ses élèves, principalement Boltraffio. Examinons, sans parti pris, les données du problème. Il est incontestable que la fresque de Sant'Onofrio se rapproche de la manière milanaise de Léonard, telle que celle-ci a dû se manifester au premier contact avec les représentants de la vieille École, les Foppa et les Zenale. Mais m'objectera-t-on, Léonard n'est



allé à Rome pour la première fois qu'en 1504 ou en 1505 ; il n'a donc pas pu y exécuter un ouvrage antérieur d'une vingtaine d'années. C'est là de la petite critique, de la fausse critique ! Parce qu'aucun document ne nous parle d'un voyage entrepris par Léonard pendant sa jeunesse, se figure-t-on que le jeune artiste n'ait pas franchi, et plus d'une fois, la distance, somme toute assez faible, qui séparait sa ville natale ou même Milan, de la Ville éternelle ? Quoi ! Toutes les fois qu'une excursion de ce genre (car ce n'était pas autre chose) n'aura pas été constatée en un procès-verbal dressé par devant notaire, on la révoquera en doute, eu égard au silence des documents ! Étrange manière de comprendre le rôle des documents et des archives !

À défaut d'acte notarié, consultons les dessins du maître. Ils nous permettront peut-être de serrer la question de plus près. Voici d'abord, à la bibliothèque de Windsor, une sanguine qui nous montre, deux fois, l'Enfant Jésus assis et se penchant vers un donateur invisible. Ce serait, d'après quelques connaisseurs, une étude pour l'Enfant Jésus de la *Vierge de Sant'Onofrio*. L'un des deux croquis se rapproche effectivement, pour la partie inférieure du corps, notamment pour la position des jambes, de la fresque romaine. Seul le mouvement des bras diffère. Mais il faudrait d'abord établir que le dessin de Windsor est authentique. Or ce point a été révoqué en doute par M. Morelli. qui l'attribue à Cesare da Sesto, tandis qu'il attribue la peinture même à Boltraffio (!). J'avoue, pour ma part, que cette sanguine ne me semble pas déceler la main de Léonard. Elle frise la facilité, presque la frivolité. Tout au plus pourrait-on admettre – mais j'hésite pour ma part à abuser de pareilles hypothèses – qu'elle a été copiée sur un original du maître. En tout état de cause, ce n'est pas vers 1485 qu'elle aurait pris naissance, mais bien vers 1515.

153. Baldassarre Peruzzi, *Barrage*, vers 1530.
Crayon, plume et encre.
Musée des Offices, Florence.

Un autre dessin, de la collection de M. Bonnat, nous offre une étude légèrement modifiée, pour l'Enfant Jésus. Il diffère de la fresque en ce que la main gauche y est posée sur le coussin sur lequel le corps s'appuie, tandis que dans la peinture elle est étendue ; en outre, dans la peinture, le pied droit qui repose sur le coussin, flotte librement ; enfin, dans le dessin, le pied gauche retient le corps contre le coussin, tandis que dans la peinture à peine s'il s'appuie contre la robe de la Vierge. Ce dessin a infiniment plus de fermeté : il n'est pas indigne de Léonard.

Déjà, dans l'esquisse pour la « Madonna del Gatto » de la collection de M. Bonnat, l'Enfant Jésus annonce celui de la *Vierge de Sant'Onofrio*. Assis sur les genoux de sa mère, il a la jambe gauche repliée, tandis qu'il laisse retomber la jambe droite. Son bras droit est étendu du côté opposé.

Venons-en à la peinture elle-même. Vers le centre, la Vierge, vue à mi-corps, assise, regarde en souriant l'Enfant qui, encore mal affermi, lève la droite pour bénir le donateur. Le type offre de la ressemblance avec celui de la Vierge de Boltraffio, à la galerie Poldi-Pezzoli à Milan, ce qui ne veut pas dire que les droits de Boltraffio sur la *Vierge de Sant'Onofrio* soient hors de conteste. Les deux mains de la mère, l'une, posée légèrement entre la draperie, dans laquelle un seul doigt est engagé, l'autre levée par un geste aussi libre que gracieux, sont prêtes à soutenir le « bambino », au cas où il viendrait à tomber. Autant il y a de laisser-aller dans les traits de Marie, autant il y a de gravité dans ceux de son fils : il concentre toute son attention sur l'acte qu'il accomplit : sa physionomie n'est même pas exempte de dureté et d'archaïsme. Le donateur, agenouillé, de profil, son bonnet à la main, contraste par sa gravité avec la grâce souveraine de la Vierge. La tête est modelée avec un art consommé. On constatera que, par le parti pris de la pose, autant que par la sûreté de la facture, ce portrait excellent diffère du tout au tout des portraits de donateurs introduits par Boltraffio dans sa *Madone de la maison Casio*, au musée du Louvre.

Tout ébranlé que je sois dans ma conviction, j'hésite à retrancher de l'œuvre de Léonard cette page admirable. J'hésite encore davantage à la placer vers 1515, au lieu de la placer vers 1485 : elle conserve, en effet, des traces indéniables d'archaïsme, qui lui donnent en partie son charme.

On pourrait d'ailleurs retourner contre les partisans de Boltraffio l'argument qu'ils ont employé contre Léonard. Où se lit le document qui prouve que ce disciple, si inégal, ait visité Rome vers 1515, qu'il ait travaillé à Sant'Onofrio ?

En tout état de cause, il y a dans cette page un charme si pénétrant, une désinvolture tellement exquise, que seul un Léonard a pu concevoir une telle merveille. Ne l'eût-t-il pas peinte de sa main, ce qui reste encore à démontrer, c'est à son enseignement direct, que dis-je ? à un modèle savamment préparé par lui, qu'il faut rattacher la *Vierge de Sant'Onofrio*.

Le séjour à Rome semble avoir été coupé par plusieurs excursions. Le 25 septembre 1514, nous trouvons Léonard à Parme, mais il ne tarda pas à retourner sur les bords du Tibre, où sa présence nous est signalée par une lettre de sa belle-sœur Lesandra (Alessandra) à son frère Julien. Écrivant de Florence à Rome, sous la date du 14 décembre, Lesandra charge son mari de la rappeler au souvenir de Léonard, « homme très excellent et très rare » : « mi rachomandiate a votro fratello Leonardo, uomo excellentissimo e singhularissimo ».

Léonard n'attendit pas le départ de son protecteur Julien de Médicis pour quitter la Ville éternelle. Julien, nous le savons par le témoignage de Léonard même, quitta Rome le 9 janvier 1515, au lever du soleil, pour aller se marier en Savoie ; le même jour, ajoute Léonard, mourut le roi de France.

Le 9 décembre 1515 (au plus tard), le maître se trouvait de nouveau à Milan, d'où il écrivit à Zanobi Boni, son régisseur « castaldo », pour lui signaler, en vue des vignes de Fiesole, les améliorations à introduire dans la fabrication du vin.

Léonard prit-il part au concours ouvert par Léon X pour la façade de l'église Saint-Laurent de Florence ? Rien de moins probable. En effet, outre qu'aucune création spéciale ne le signalait comme architecte au choix du pape, il avait quitté Rome et Florence avant l'époque où s'ouvrit ce concours, c'est-à-dire avant 1516. Ce fut la dernière fois qu'il revit sa ville natale, si ingrate pour ce fils glorieux.

154. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *Léon X*, vers 1517. Tempera sur bois, 120 x 156 cm. Musée des Offices, Florence.

Les Derniers Jours de Léonard de Vinci au service de François Ier et sa grande influence

Cependant, François Ier avait remporté, les 13 et 14 septembre 1515, la victoire de Marignan ; le 16 octobre suivant, il faisait à Milan son entrée solennelle. Cette fois encore, Léonard se trouva là pour saluer, un des premiers, le soleil levant. Vrai précurseur de Vaucanson, il construisit à Pavie, en l'honneur du souverain français, un lion qui fit plusieurs pas, puis ouvrit sa poitrine et la montra pleine de lis, allusion ingénieuse qui nous prouve à quel point chez notre héros l'artiste savait parfois se doubler d'un courtisan.

De Milan, François Ier se rendit à Bologne, où le pape Léon X l'attendait. Il est probable que Léonard le suivit de près (étant à Milan le 9 décembre, il est difficile qu'il se soit trouvé à Bologne le 11 ou le 12 du même mois : or telle est la date de l'entrée de François Ier dans cette ville).

Ce qui est certain, c'est qu'à ce moment, le « maestro » fit le portrait de « messire Artus, maître de la Chambre » de François Ier ; c'est un vieillard imberbe et chauve, au nez recourbé, au menton proéminent. Je ne puis me défendre de l'idée que deux dessins de jeunes chevaliers (Bibliothèque de l'Institut) se rapportent également à des seigneurs de la cour de France.

À la même époque, si je ne me fais illusion, appartiennent ces têtes de vieillards étranges, dont Léonard nous a laissé le choix le plus varié. Leur ressemblance avec le portrait de maître Artus m'autorise à l'affirmer.

Le 22 décembre, Léon X était de retour à Florence, tandis que François Ier reprenait le chemin de son royaume. À partir de ce moment, Léonard semble n'avoir plus quitté le vainqueur de Marignan. Julien de Médicis vivait pourtant encore (il mourut à Florence, le 17 mars 1516), mais il y avait beau temps que l'artiste avait quitté son service.

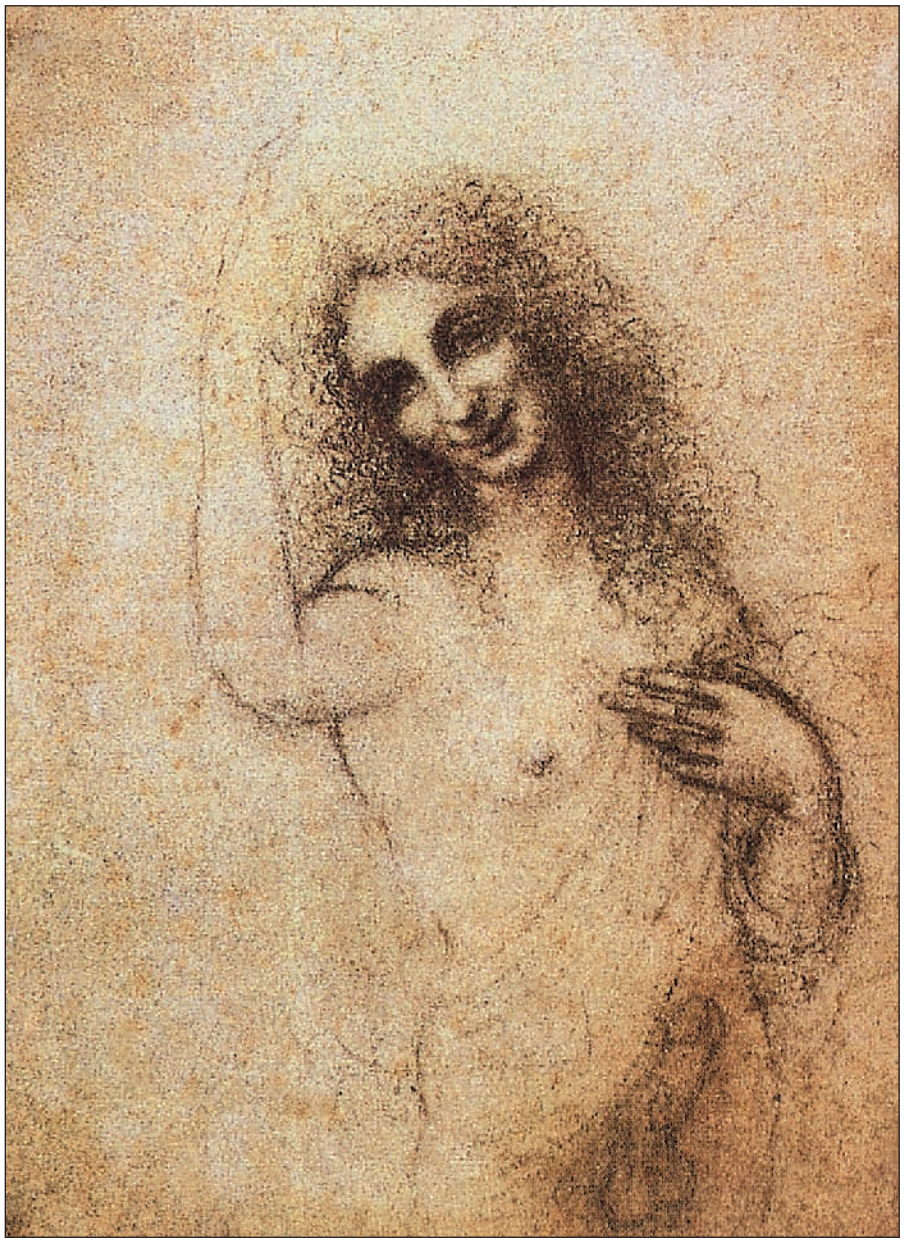
L'idée de jeunesse est si étroitement liée à celle de ce radieux génie qu'elle semble s'étendre à toutes les parties de sa longue carrière. Si aucun maître n'a eu moins à compter avec les tâtonnements et les déceptions de la première heure ; si, dès ses débuts, il a atteint à la perfection, aucun aussi n'a moins connu les défaillances de la vieillesse. À considérer la fraîcheur de ses impressions, la vivacité de son style, son ardente curiosité et cet éternel sourire qu'il a su conserver jusqu'au bout, on dirait que Léonard a toujours eu vingt ans, de même que son rival et ennemi Michel-Ange semble avoir toujours été un sexagénaire.

Léonard vieux, sombre, infirme, est aussi difficile à se représenter que Michel-Ange jeune et gai. Âgé de plus de soixante ans, il se décide d'un cœur léger à franchir les Alpes, persuadé qu'il saura contenter toutes les fantaisies du jeune et fougueux vainqueur de Marignan ; peu de jours avant sa mort, il recueille encore des notes avec une ardeur juvénile : pourquoi faire ? grands dieux ! pour les mettre en œuvre dans l'autre monde ! – Ne serait-ce pas que Léonard représente la Renaissance, avec toutes ses aspirations généreuses, et qu'il personnifie ce printemps de l'esprit humain, étouffé dans sa fleur par les luttes religieuses ; comme Michel-Ange personnifie l'esprit de révolte, les tristesses, les angoisses de la foi menacée par la science, de la morale si facilement sacrifiée par les humanistes et les artistes, ces trop accommodants courtisans de la tyrannie !

François Ier, pour honorer un si grand maître, lui assigna un revenu princier : 700 écus, environ 35 000 francs de notre monnaie. Le fait est attesté par Benvenuto Cellini, qui se glorifia, par la suite, d'obtenir un traitement égal. Mais laissons la parole à l'orfèvre-écrivain. Après avoir raconté qu'il acquit une copie manuscrite d'un traité de Léonard sur les trois grands arts, il ajoute : comme ce grand homme avait un génie aussi vaste que varié, et qu'il était quelque peu familiarisé avec les lettres latines et grecques, le roi François,

155. Jean Clouet, *François Ier, roi de France*, vers 1530. Huile sur panneau de bois, 96 x 74 cm. Musée du Louvre, Paris.

« qui s'était violemment énamouré de ses grands talents, prenait tant de plaisir à l'entendre raisonner, qu'il ne s'éloignait de lui que peu de jours par an ; ce fut la cause qui l'empêcha de mettre en œuvre ses études admirables, faites avec tant de discipline. Je ne veux pas manquer de répéter les paroles que j'ai entendues sur lui de la bouche du roi, parlant à ma personne, en présence du cardinal de Ferrare, du cardinal de Lorraine et du roi de Navarre. Il affirma que jamais homme n'était venu au monde sachant autant que Léonard, et cela non pas seulement en matière de sculpture, de peinture et d'architecture, mais qu'il était encore un très grand philosophe »...



Quelques notes sur messire François Melzi, le fidèle compagnon de Léonard, le seul de ses élèves qui prit avec lui le chemin de l'étranger, ne seront pas hors de propos ici.

Melzi appartenait à une famille noble de Milan, ville où il naquit, en 1498, croit-on (il n'aurait donc compté qu'une vingtaine d'années au moment de la mort de son maître). Il cultiva la peinture en amateur plutôt qu'en homme du métier. Lomazzo vante surtout son talent de miniaturiste. Après la mort de Léonard, il retourna dans sa patrie, où il vécut longtemps encore (il mourut après 1568), mais sans songer à produire, comme si la perte de son maître bien-aimé avait brisé en lui tout ressort. Peut-être occupa-t-il ses loisirs à mettre en ordre les manuscrits que Léonard lui avait légués : son nom se rencontre du moins sur la copie du *Traité de Peinture* conservée à la bibliothèque Vaticane.

Jusqu'à ces derniers temps, la critique a fait honneur à Melzi du *Vertumne et Pomone* du musée de Berlin, mais M. Bode s'est inscrit en faux contre cette attribution et a donné le tableau à un peintre de mince importance. Vu la disparition des ouvrages authentiques de Melzi, je me bornerai à constater que l'héroïne – une jeune femme, assise sous un arbre, tenant un panier de fruits et de fleurs – offre le type léonardesque le plus caractérisé. Près d'elle, debout, lui touchant l'épaule, une vieille (Vertumne), appuyée sur un bâton ; au fond, des montagnes bizarrement déchiquetées. Pomone est fort élégante ; elle a le sourire propre aux figures du maître ; ses épaules nues, ses bras, ses pieds, sont modelés avec infiniment de soin. Tout en péchant par la mollesse, l'œuvre a un certain charme. En réalité, le seul ouvrage authentique que l'on possède de Melzi est un petit portrait à la sanguine, conservé à la bibliothèque Ambrosienne. C'est une tête de vieillard chauve et imberbe, de profil, tournée à droite. L'oreille est trop petite et placée beaucoup trop haut, et la facture a quelque chose de timoré. L'inscription (« 1520. Adi 14 Augusto pª cavata de relevo. Io Francescho da Melzo de anni 17 », et, plus bas : « anni 19. Fr. Melzo », de la même écriture), donne lieu à de sérieuses difficultés, car si Melzi est né en 1498, il aurait compté vingt-deux ans, et non pas dix-huit, en 1520.

Rosini a publié, sous le nom de Léonard, un portrait de Melzi qui le représente en buste, de profil, tourné à droite, le cou nu, avec de longs cheveux bouclés et frisés, ceints d'une couronne de chêne ; on aperçoit le commencement d'une tunique et de la garde d'une épée. Inutile d'ajouter que ce portrait n'a rien de commun avec notre maître.

156. *L'Ange incarné*, vers 1513-1514. Collection particulière, Allemagne.

157. *Saint Jean-Baptiste*, 1513-1515. Huile sur bois, 69 x 57 cm. Musée du Louvre, Paris.

La résidence assignée à Léonard fut la bonne ville d'Amboise, berceau de la première colonie d'artistes italiens appelée en France sous Charles VIII, et par surcroît séjour de prédilection du jeune monarque. Là il avait passé une grande partie de son adolescence ; là il avait célébré, la première année de son règne, les fiançailles de Renée de Montpensier avec le duc de Lorraine ; là étaient nés, entre 1515 et 1517, trois de ses enfants.

Nous savons que François Ier résida, entre autres, à Amboise, en1516, du 3 au 19 septembre, du 4 au 29 novembre et du 5 au 28 décembre ; en 1517, le 1er et le 2 janvier et du 13 au 31 décembre : en 1518, du 3 janvier au 31 mars.

Léonard fut logé dans un petit manoir appelé Cloux, situé entre le château et la ville d'Amboise.

Cette demeure, bâtie par Étienne le Loup, maître d'hôtel de Louis XI, avait été achetée par Charles VIII, en 1490, avec tout le domaine, pour 3 500 écus d'or. Elle était devenue ensuite la propriété du comte de Saint-Pol, puis du duc d'Alençon, et enfin de la reine Louise de Savoie, mère de François Ier. De nos jours, le manoir, connu sous le nom de Clos-Lucé, a été restauré avec goût : il appartient actuellement à M. G. Saint-Bris.

« Abrité du nord par la colline et bien exposé au soleil, le manoir, en briques avec chaînes de pierres, se compose de deux corps de logis formant équerre ; dans l'angle intérieur de l'équerre s'élève un élégant escalier à vis de forme octogone. » « Léonard – ajoute Anatole de Montaiglon, à qui j'emprunte cette description – s'est accoudé aux fenêtres des deux étages ; il a monté les marches de l'escalier, il a passé dans les huit grandes pièces du logis, et il est possible de se le figurer dans ce milieu tranquille, qui, extérieurement du moins, n'a pas changé. » – L'on affirme que la chambre où il rendit le dernier soupir existe encore : elle a conservé les poutres de son plafond ; sa vaste cheminée, son aspect austère.

L'illustre vieillard qualifiait sa résidence de palais. Le 24 juin, jour de la Saint-Jean (fête chère à un Florentin !) 1518, à Amboise, « nel palazzo del Clli (*sic*) », – telle est la mention inscrite de sa main sur un de ses carnets.

Il s'y trouvait dans le voisinage immédiat de la cour et peu de grands personnages passaient par Amboise sans se présenter chez lui.

En 1516, le 10 octobre, le cardinal d'Aragon, fils naturel du roi de Naples, Ferdinand Ier, alla rendre visite à l'artiste, accompagné de sa suite ; son secrétaire, Antonio de Beatis d'Amalfi (honneur à lui !) prit soin de noter tous les détails de l'entrevue. Il nous raconte que Léonard montra au prélat trois tableaux : un portrait de femme qui lui avait été commandé par feu Julien de Médicis, un *Saint Jean-Baptiste jeune* et une *Madone avec l'Enfant Jésus sur les genoux de Sainte Anne*, tous trois très parfaits. « Malheureusement, ajoute le narrateur, une certaine paralysie survenue à la main droite empêche qu'on attende encore de lui quelque chose de bon. Il est vrai qu'il a formé un élève milanais, qui travaille excessivement bien. Et quoique le susdit maître Léonard ne puisse plus peindre avec la douceur qui lui était habituelle, il s'emploie à faire des dessins et à enseigner son art aux autres. »

Un des derniers ouvrages de Léonard est très certainement le merveilleux petit tableau du Louvre. *Saint Jean-Baptiste* ; il nous prouve que ce noble esprit n'avait fait que grandir et que c'est à la veille de s'éteindre que cette flamme jetait le plus vif éclat.

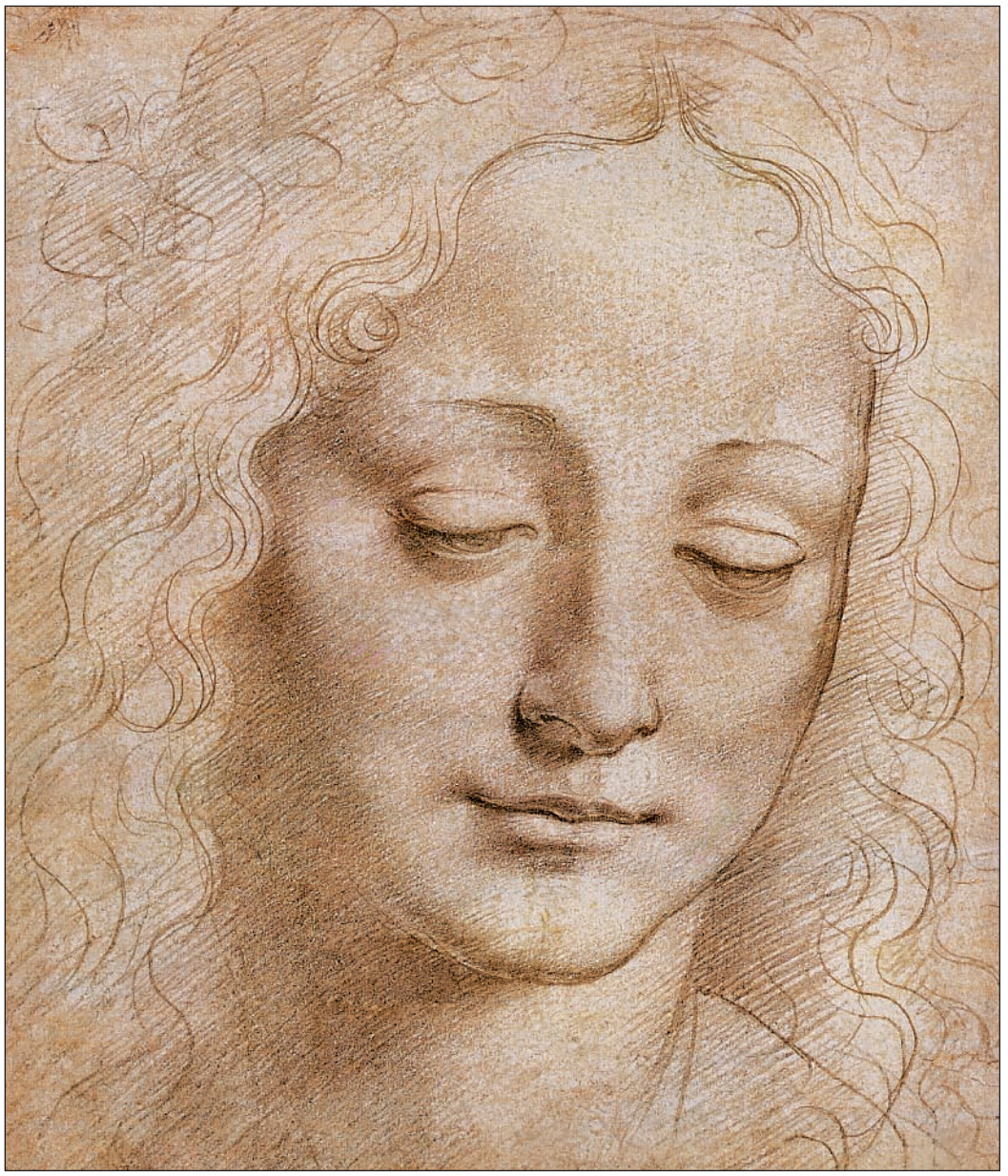
Une vision, un rêve, un visage et un bras en quelque sorte impalpables sortant d'une pénombre mystérieuse, telle est cette peinture enchanteresse ; les traits sont tellement doux et suaves que seul un modèle féminin a pu les fournir à l'artiste ; celui-ci imitait en cela l'exemple de ses prédécesseurs florentins, notamment de Donatello et d'Agostino di Duccio, le sculpteur du temple de Saint-François, à Rimini. Souvent tous deux semblent avoir pris plaisir à modeler des androgynes. Dans la représentation de saint Jean surtout, le patron de Florence, les Primitifs, à partir de Donatello. épuisaient toutes les séductions de leur art, toutes les caresses de leur pinceau ou de leur ébauchoir. Au type ascétique du mangeur de sauterelles et de miel sauvage, ils substituèrent le bel adolescent imberbe, partant pour le désert, plein d'espérance, et voyant le monde en rose. Dans le tableau du Louvre, la délicatesse du modelé du bras, de la main levée, passe toute

158. Andrea Solario, *Tête de saint Jean-Baptiste*, 1507.
Huile sur bois, 46 x 43 cm.
Musée du Louvre, Paris.

159. Giovanni Antonio Boltraffio, *Tête de jeune homme*, vers 1491.
Pointe d'argent, 16,2 x 13,7 cm.
Musée des Offices, Florence.

160. Giovanni Antonio Boltraffio, *Buste de jeune homme*, début du XVIe siècle.
Pointe de métal, 30,5 x 22 cm.
Biblioteca Reale, Turin.

description ; quant à l'expression de cette face avec son sourire exquis, sa grâce, sa légèreté, elle est absolument intraduisible. Je ne parle pas des merveilles de l'exécution, de cette science du clair-obscur, si grande que Rembrandt semble en avoir dérobé le secret à Léonard. Comparez les procédés, ils sont les mêmes ; enlever une figure sur un fond noyé dans la pénombre et la faire participer de cet éclairage mystérieux. À ce compte, le *Saint Jean-Baptiste* et la *Ronde de nuit* sont des œuvres jumelles, autant toutefois que l'idéalisme et le réalisme peuvent se ressembler. De tous les peintres qui parurent après Léonard, Rembrandt est en effet celui qui se rapproche le plus de lui, par son indécision vis-à-vis de la peinture littéraire, ainsi que des formules véritablement plastiques, non moins que par la puissance des pénombres.



Ce chef-d'œuvre entra, peu de temps après, dans le cabinet de François Ier ; Louis XIII l'offrit à Charles Ier d'Angleterre, en échange de l'*Érasme* de Holbein et d'une *Sainte Famille* de Titien. Acheté par Jabach, à la vente de Charles Ier, pour la somme dérisoire de 140 livres sterling, le *Saint Jean* fut cédé par le célèbre banquier à Louis XIV. Il n'a plus depuis lors quitté nos collections nationales.

Plus d'une déception attendait le vieillard : la première vint du manque de préparation de ses hôtes ou voisins. Pourquoi nous le dissimuler ! La France n'était pas mûre pour recevoir les enseignements, soit artistiques, soit scientifiques, de ce représentant par excellence de l'esprit nouveau. Aussi l'action que l'initiateur de génie semblait devoir exercer sur les peintres français en général, et sur les peintres tourangeaux en particulier, se réduisit-elle à quasi rien. Le temps n'était plus où le vaillant chef de l'École de Tours, Jehan Foucquet, visitait l'Italie pour s'assimiler les conquêtes de la Renaissance. L'influence flamande, et plus encore une sorte d'inertie, avaient comme paralysé nos peintres. Léonard se sentait trop fatigué pour se remettre, vis-à-vis d'élèves insuffisamment préparés, à ce rôle d'initiateur dont il se fût acquitté avec autrement de succès que des décadents tels que le Rosso, le Primatice et Niccolò dell' Abbate. Rien ne prouve, d'autre part, que les peintres français se soient sentis attirés par un style trop transcendant pour ces natures terre à terre.

Ce n'est pas que la réputation du maître n'ait pénétré jusque sur les bords de la Seine, de la Loire ou du Rhône. Dès 1509, Jean Lemaire des Belges avait célébré dans la *Plainte du Désiré* :

Léonard, qui a grâces supernes.

Mais la supériorité même de son génie décourageait, éloignait, ses nouveaux concitoyens. Parmi les rares artistes français qui s'inspirèrent plus ou moins directement de Léonard, la place d'honneur doit être accordée au graveur Geoffroy Tory de Bourges. En 1529, dans son *Champ Fleury*, il parle de l'artiste italien avec force éloges.

Un recueil de dessins, exécuté par un artiste français du second tiers du XVIe siècle, et récemment entré, avec la collection de M. Lesoufaché, à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, contient de son côté quelques réminiscences de Léonard : un certain nombre d'études de chevaux, dans des attitudes mouvementées, sont évidemment inspirées de la *Bataille d'Anghiari*.

Par contre, l'on a attribué à tort au graveur Jean Duvet la reproduction du dessin aujourd'hui conservé au musée britannique (réplique au musée du Louvre) : l'homme qui se défend contre des animaux à l'aide d'un miroir ardent. Passavant revendique cette pièce en faveur de Cesare da Sesto ; Galichon, en faveur d'un graveur milanais resté inconnu, probablement un orfèvre.

François Ier – nous le savons par le procès-verbal d'inhumation de Léonard – avait engagé celui-ci, non seulement à titre de peintre, mais encore comme ingénieur, architecte et mécanicien.

L'ingénieur ne tarda pas à se mettre à l'œuvre. Un de ses travaux les plus importants fut le plan d'un canal à creuser près de Romorantin, au confluent de la Sauldre et du Morantin. Ce canal, alimenté en partie par les eaux du Cher, devait servir tout ensemble à la navigation et à l'irrigation. Les écluses à sas, qu'il avait introduites dans ce projet, et auxquelles il avait mis tous ses soins, étaient alors, affirme M. Kucharzewski, une grande innovation pour la France, où l'usage des canaux navigables ne commença à se développer que sous le règne d'Henri IV. « Aujourd'hui, ajoute M. Kucharzewski, l'on compte en France plus de deux mille écluses à sas sur la totalité des canaux qui sillonnent le pays, et c'est à Léonard de Vinci que l'invention en a été pendant longtemps attribuée. »

Lors d'une excursion à Blois, Léonard prit plaisir à relever les travaux de canalisation ou d'irrigation exécutés dans les jardins du château, quelque vingt ou vingt-cinq années auparavant, par son compatriote, le savant moine véronais Fra Giocondo.

À ce séjour en Touraine se rattache un croquis, qui est évidemment un projet de château situé sur le bord d'une route conduisant à Amboise, combiné avec un immense bassin entouré de gradins destinés aux spectateurs.

Léonard recueillit en outre des renseignements sur les conditions de la marée à Bordeaux.

L' « éternel féminin » eut-il quelque part aux dernières préoccupations du glorieux vieillard ? On serait tenté de le croire en lisant son testament. Une pauvre femme de l'ordre le plus humble, une domestique, probablement vieille et laide, se trouve parmi les légataires : « *Item,* déclarait-il, je donne à Mathurine, ma servante, une robe de bon drap noir doublée de fourrure, un manteau de drap et deux ducats payables une fois seulement, et ce également en reconnaissance des bons services de ladite Mathurine jusqu'à ce jour. »

Enfant naturel, célibataire, sans famille, le maître illustre se serait-il assuré un de ces dévouements obscurs et absolus, le dévouement d'un chien de garde ? Une de ses compatriotes aurait-elle poussé l'abnégation jusqu'à le suivre sur la terre étrangère ? Je l'avais espéré et cru un instant. Mais, hélas ! ce nom de Mathurine a une désinence terriblement française ! Il s'agit, sans doute aucun, de quelque vulgaire femme de charge tourangelle que Léonard aura prise à son service, une fois fixé à Amboise. Ainsi, jusqu'au bout, l'artiste qui a créé tant de types féminins incomparables – vierges, mères, matrones, prophétesses ou sibylles – aura, par une inexplicable inconséquence, exclu la femme de son for intérieur, de la communion de sa sublime âme de poète et de penseur.

161. Lorenzo di Credi, *Saint Jean-Baptiste*, 1478-1479. Pointe de métal, repris à la plume et encre brune, rehauts de blanc, 26,2 x 10,1 cm. Musée du Louvre, Paris.

Ce détachement vis-à-vis de toute affection féminine explique la facilité avec laquelle Léonard changeait de foyer, quittant Florence pour Milan, Milan pour Florence, suivant tour à tour César Borgia, le maréchal d'Amboise, Julien de Médicis, François Ier, se décidant enfin, déjà sexagénaire, à tenter la fortune de ce côté des monts.

Cependant la santé de Léonard déclinait depuis quelque temps déjà. L'engourdissement ou la paralysie de sa main droite n'était que le prodrome d'accidents plus graves. Le glorieux vieillard jugea prudent de prendre ses dispositions dernières. Il avait le droit de s'appliquer cette belle maxime, composée par lui-même : « Ainsi qu'une journée bien employée procure un heureux sommeil, ainsi une vie bien employée procure une mort

162. Photographie aérienne du château de Chambord.

heureuse. » Huit jours avant la catastrophe finale, il fit appeler un notaire d'Amboise, maître Boreau, dont la charge s'est transmise de père en fils jusqu'en 1885, et lui dicta son testament.

L'original du testament est perdu ; mais M. Scribe, professeur de dessin au collège de Romorantin, a été assez heureux, tout récemment, pour retrouver une copie ancienne du texte italien, datant du XVIIe siècle, et qui offre tous les caractères de la plus scrupuleuse exactitude.

Cette copie permet, tout d'abord, de résoudre un grave problème de chronologie : le testament étant daté du 23 avril 1518, il s'agissait de savoir s'il fallait compter l'année à l'italienne (à Rome, entre autres, elle commençait le 25 décembre, parfois le 1er janvier) ou d'après la mode française, c'est-à-dire à Pâques. Il y a peu d'années encore, M. Uzielli soutenait que la date véritable était 1518. Le savant professeur de Turin oubliait que dans le testament la date était précédée des mots : « avant Pâques ». Anatole de Montaiglon, dans le commentaire qu'il a placé en tête de la publication de M. Scribe, n'a eu garde de laisser échapper une mention si précieuse. Or, en 1518, Pâques tombait le 4 avril ; en 1519, le 24 avril. La date 1519 est donc définitivement acquise.

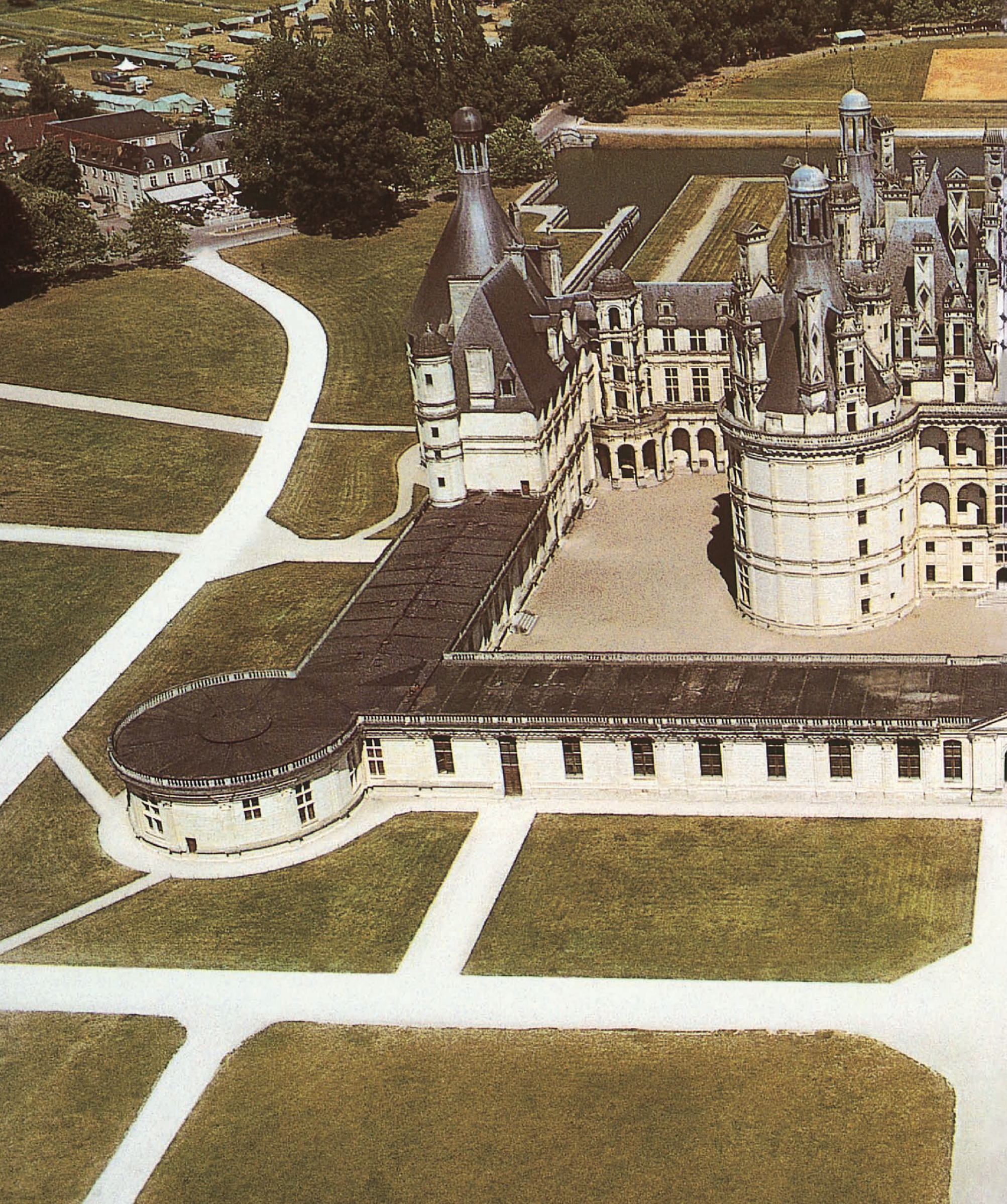
Voici maintenant la tradition du testament d'après la copie italienne retrouvée par M. Scribe.

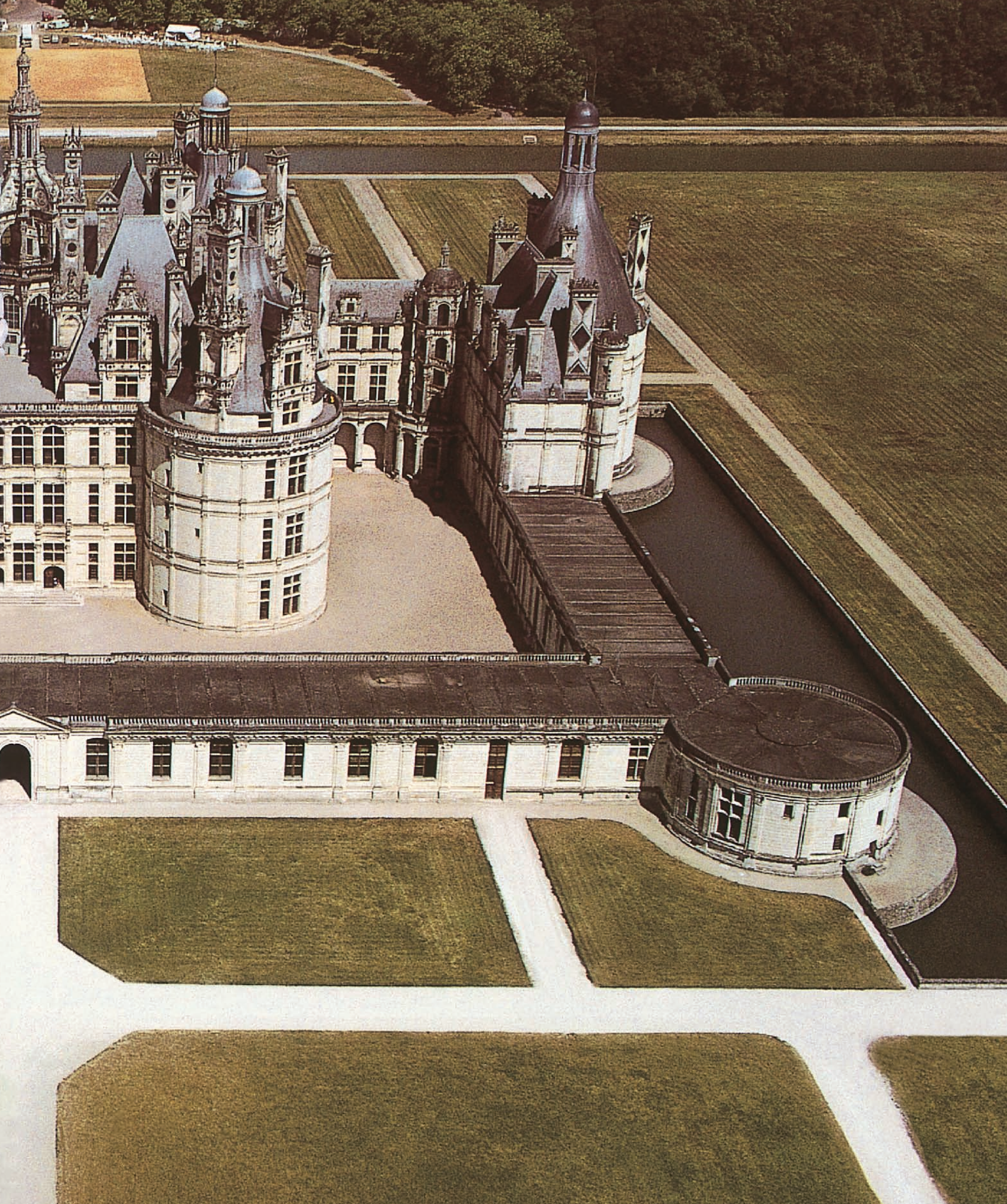
« Qu'il soit manifeste à chaque personne présente et à venir, qu'à la cour du roi notre seigneur à Amboise, devant nous personnellement constitué, Messire Léonard de Vinci, peintre du roi, demeurant présentement au lieu dit du Cloux, près Amboise, lequel, considérant la certitude de la mort et l'incertitude de son heure, a reconnu et confessé devant nous, dans ladite cour, à laquelle il s'est soumis et se soumet relativement à ce qu'il fait et ordonne pour user de la présente, son testament et l'ordre de sa dernière volonté en la manière qui suit.

D'abord il recommande son âme à notre Seigneur messire Dieu, à la glorieuse Vierge Marie, à Monseigneur saint Michel et à tous les bienheureux Anges, saints et saintes du Paradis.

Item, ledit testateur veut être enseveli dans l'église Saint-Florentin d'Amboise et que son corps soit porté là par les chapelains de cette église.

Item, que son corps soit accompagné dudit lieu jusqu'à ladite église Saint-Florentin par le collège de ladite église, à savoir le recteur et le prieur, ou par les vicaires et chapelains de l'église Saint-Denis d'Amboise, et avec eux les frères mineurs dudit lieu. Et, avant que son corps soit porté dans ladite église, le testateur veut que trois grandes messes soient célébrées dans





ladite église de Saint-Florentin avec diacre et sous-diacre, et le jour où les trois grandes messes susdites seront dites, l'on dise encore trente messes basses de saint Grégoire.

Item, que, dans ladite église de Saint-Denis un semblable service soit célébré (comme dessus).

Item, que dans l'église desdits frères et religieux mineurs le même service soit célébré.

Item, le susdit testateur donne et accorde à messire François del Melzo, gentilhomme de Milan, en récompense des gracieux services par lui rendus dans le passé, tous et chacun des livres que ledit testateur possède présentement, et les autres instruments et portraits concernant son art et industrie de peintre.

Item le (susdit) testateur donne et accorde à perpétuité pour toujours à Baptiste de Villanis, son serviteur, la moitié d'un jardin situé hors des murs de Milan, et l'autre moitié de ce jardin à Salay, son serviteur : dans ce jardin, le susdit Salay a construit une maison qui sera et restera toujours à perpétuité au susdit Salay, ses héritiers et successeurs, et cela en récompense des bons (et gracieux) services que les susdits de Villanis et Salay, ses serviteurs, lui ont rendus.

Item le susdit testateur donne et accorde à Mathurine, sa servante, une robe en bon drap noir, doublé de fourrure, un manteau de drap et deux ducats, payables une fois seulement, et cela en reconnaissance des bons services à lui rendus par la susdite Mathurine.

163. Photographie de la chambre de Léonard de Vinci au Clos-Lucé.

(Item) il veut qu'à ses obsèques il y ait soixante cierges, lesquels seront portés par soixante pauvres, auxquels il sera distribué de l'argent pour les avoir portés ; ce sera le susdit Melzo qui le leur distribuera à sa volonté ; ces cierges sont répartis entre les quatre églises ci-dessus nommées.

Item, le susdit testateur donne et accorde à chaque église ci-dessus nommée dix livres de grosses bougies en cire qui seront mises dans lesdites églises pour servir le jour où l'on célébrera les services sus-désignés.

Item qu'il soit donné aux pauvres de l'Hôtel-Dieu, aux pauvres de Saint-Lazare d'Amboise, et pour ce faire qu'il soit donné et payé aux trésoriers de ces Confréries la somme et quantité de soixante-dix sous tournois.

Item, le susdit testateur donne et accorde audit Messire François de Melze, présent et acceptant, le reste de sa pension et des sommes d'argent qui lui sont dues, par le passé, jusqu'au jour de sa mort, par le receveur ou trésorier général, M. Jehan Sapin, ainsi que toutes et chacune sommes qu'il a reçues dudit Sapin sur sa pension, en cas que le testateur décède avant ledit Melzi, lesquels deniers sont à présent en possession dudit testateur dans ledit lieu de Cloux, ainsi qu'il le dit.

Pareillement il donne audit de Melzo tous ses vêtements, qu'il a ici dans le lieu dit du Cloux, tant pour la rémunération de ses bons services qu'il a rendus jusqu'à présent que pour ses salaires, les langues et ennuis qu'il pourra avoir pour le présent testament, le tout bien entendu aux frais du testateur.

Il ordonne et veut que la somme de quatre cents écus du soleil qu'il a en dépôt entre les mains du trésorier de Sainte-Marie-Nouvelle, dans la ville de Florence, soient donnés à ses frères naturels, demeurant à Florence (avec) les intérêts que peuvent devoir jusqu'à présent les susdits trésoriers audit testateur par rapport aux quatre cens écus, depuis le jour où le susdit testateur les a donnés et consignés auxdits trésoriers.

Item ledit testateur veut et ordonne que ledit François de Melzo soit et reste seul exécuteur de son testament et pour que le testament sortisse son plein et entier effet, pour suivre, tenir, rendre et observer ce qui y est détaillé et dit, ledit messire Léonard, testateur constitué, a obligé et oblige ses héritiers et

successeurs, ainsi que tous ses biens, meubles et immeubles, présents et à venir, et a renoncé par le présent acte à toute et à chaque disposition contraire.

Donné dans ledit lieu du Cloux en présence de maître Esprit Fleri, vicaire de l'église de Saint-Denis à Amboise, maître Guillaume Croyant, prêtre, et les chevaliers maître Cyprien Fulchin, le frère François de Cortone et François de Milan, Religieux du couvent des Frères Mineurs à Amboise, témoins appelés et cités pour ce par l'ordonnance de ladite Cour, en présence du susdit messire François de Melzo, acceptant et consentant, lequel a promis par foi et serment de son corps, par lui donné corporellement entre nos mains, de ne jamais rien faire, aller, dire ou aller à l'encontre, et a été scellé, sur sa demande, du sceau royal apposé aux contrats légaux de la ville d'Amboise en signe de vérité. Donné le XXIIIe jour d'avril MDXVIII avant Pâques.

Et le XXIIIe dudit mois d'avril 1518, en présence de Me Guillaume, Boreau, Notaire Royal à la cour du Baillage d'Amboise, Messire Léonard de Vinci a donné et cédé, par son testament et l'ordre de ses dernières volontés dites ci-dessus (au dit) M. Baptiste de Villanis, présent et acceptant, le droit de l'eau que feu le roi Louis XII, d'heureuse mémoire, a donné autrefois audit Léonard de Vinci, sur le fleuve du canal de Saint-Christophe dans le duché de Milan, pour ledit Villanis en jouir toujours de la manière et façon qu'audit Seigneur en a été fait don. En présence de M. Francesco de Melzo, gentilhomme de Milan, et de moi.

Et, au jour susdit dudit mois d'avril de ladite année 1518, le même Messire Léonard de Vinci, par son testament et l'ordre de ses dernières volontés déjà dites ci-dessus, a donné au susdit M. Baptiste de Villani, présent et acceptant, tout et chaque meuble et ustensile de sa maison, dans ledit endroit du Cloux, et cela en cas toutefois que ledit de Villani survive au susdit Messire Léonard de Vinci.

En présence du susdit M. François de Melzo et de moi, notaire, etc. Boreau ».

Ce document nous apprend que la fortune de Léonard se composait au moment de sa mort : 1° de la vigne de Milan ; 2° des 400 florins déposés à Santa-Maria Nuova ; 3° du droit sur le canal de Saint-Christophe, à Milan ; 4° de son traitement courant.

L'on a supposé qu'un codicille complétait le testament : de fait, la lettre de Melzi affirme que Léonard avait légué à ses frères son petit domaine de Fiesole ; or, il n'est pas question de ce legs dans le testament proprement dit. Melzi ajoute qu'il ignore s'il y a un autre testament (évidemment antérieur).

Le dernier des Boreau affirmait jadis à Arsène Houssaye que le testament avait été rédigé en français. L'assertion n'a rien d'invraisemblable. Probablement Léonard le dicta dans sa langue maternelle, car rien n'autorise à croire qu'il eût appris le français dans le peu d'années passées à Amboise ; ses compatriotes présents à la rédaction de l'acte, notamment les Pères François de Cortone et François de Milan, ainsi que Melzi, l'auront traduit de vive voix au fur et à mesure.

Le testament confirme sur un point essentiel le récit de Vasari : « Enfin, dit le biographe, devenu vieux, Léonard resta de longs mois malade, et, se voyant près de la mort, il voulut s'informer avec soin des choses de notre bonne et sainte religion chrétienne et catholique, s'étant confessé et repenti avec force larmes, quoiqu'il ne pût plus se tenir debout, soutenu dans les bras de ses amis et serviteurs il voulut recevoir le très saint sacrement hors de son lit. »

164. Photographie du Clos-Lucé.

J'ouvre ici une parenthèse pour faire observer que certaines formules, telles que la recommandation à monseigneur saint Michel, saint beaucoup moins populaire en Italie qu'en France, pourrait bien être le fait du notaire plutôt que celui du testateur. En outre, nous sommes en droit de nous demander s'il ne faut pas voir dans les dispositions prises pour donner aux funérailles le plus d'apparat possible, un dernier reflet de vanité mondaine plutôt qu'un retour subit de religiosité.

« Le roi, continue Vasari, qui le visitait souvent de la façon la plus amicale, survint sur ces entrefaites ; par respect, Léonard se dressa sur son lit, lui exposant la nature et les vicissitudes de sa maladie et montrant en outre combien il avait offensé Dieu et les hommes en n'ayant pas fait de son art l'usage qu'il convenait (« nont avendo operato nell'arte come si conveniva »). Il lui prit à ce moment un spasme avant-coureur de la mort ; le roi se leva et lui prit la tête pour l'aider et pour lui témoigner sa faveur, afin de soulager ses souffrances ; mais ce divin esprit, reconnaissant ne jamais pouvoir recevoir d'honneur plus grand, expira dans les bras du roi, à l'âge de soixante-quinze (soixante-sept) ans, » le 2 mai 1519.

La critique s'accorde aujourd'hui à révoquer en doute cette anecdote, plus honorable encore pour François Ier que pour Léonard, et qui a fourni le thème d'innombrables tableaux, jusques et y compris ceux d'Ingres, de Jean Gigoux, et de Robert-Fleury.

D'abord, a-t-on dit, Melzi ne mentionne pas cette circonstance dans la lettre qu'il adressa aux frères de Léonard pour les informer de la mort de son ami ; en second lieu, Lomazzo rapporte que ce fut Melzi qui annonça la nouvelle à François Ier, preuve que celui-ci n'était pas présent à l'agonie de l'artiste ; par surcroît, François Ier se trouvait à Saint-Germain-en-Laye, non à Amboise, ainsi qu'en fait foi une ordonnance de ce lieu, du 1er mai 1519. Cette dernière circonstance est celle qui me touche le plus. Aimé Champollion et, après lui, le marquis de Laborde et Arsène Houssaye objectent toutefois que l'ordonnance en question a fort bien pu être scellée par le chancelier en l'absence du roi. Cette absence paraît même établie pour le 3 mai, c'est-à-dire pour le lendemain de la mort de Léonard.

La vraie moralité du récit de Vasari a été dégagée par Anatole de Montaiglon. Le roi, dit-il, visitait Léonard dans ses séjours à Amboise ; pourquoi, dans une de ses visites, la scène tout humaine de sa complaisance pour un malade ne serait-elle pas réelle ? Ce n'est peut-être même pas Vasari qui a brodé et ajouté l'effet dramatique : ce peuvent être ceux par le canal de qui l'anecdote lui est arrivée.

Ainsi mourut, chargé d'années et de gloire, mais loin de sa patrie, l'homme prodigieux qui avait porté la peinture à sa perfection et qui avait plongé, plus profondément qu'aucun mortel, depuis les temps d'Épicure et d'Aristote, dans les mystères de la nature.

L'inhumation eut lieu à Amboise, dans le cloître de l'église du chapitre royal de Saint-Florentin, ainsi qu'en fait foi ce document découvert par M. Harduin. « Fut inhumé dans le cloistre de cette église Me Leonard de Vincy, nosble millanais, premier peintre et ingénieur et architecte du Roy, meschasnischien d'estat et anchien directeur de peincture du Duc de Milan. Ce fut faict le douce jour d'aoust 1519. »

Notre pays, si hospitalier pour l'artiste pendant qu'il était en vie ; notre pays, qui, le premier, mit en lumière son *Traité de Peinture* et qui s'enorgueillit aujourd'hui encore de la plus extraordinaire et de la plus rare réunion de ses tableaux et de ses manuscrits, notre pays, dis-je, n'a pas eu pour la dépouille terrestre de Léonard le respect auquel elle avait droit.

Le tombeau de Saint-Florentin ne tarda pas à être tellement délaissé et oublié que nous en sommes réduits à en ignorer l'emplacement. Le siècle qui fit de si éclatantes funérailles à Raphaël et à Michel-Ange semble ne s'être pas douté de la disparition de Léonard, leur illustre émule.

165. Attribué à Giovanni Ambrogio Figino,
Portrait de Léonard de Vinci.
Sanguine, 41,6 x 28,2 cm.
Musée des Offices, Florence.

De nos jours, un écrivain brillant, plein d'ardeur pour les choses de l'art, Arsène Houssaye, s'est dévoué à cette tâche pieuse : la découverte des ossements de Léonard. Il entreprit, en 1863, sur l'emplacement de l'ancienne église de Saint-Florentin, détruite en 1808, des fouilles qui mirent en évidence un certain nombre de crânes. Parmi eux, il crut retrouver celui de Léonard. Malheureusement, le document découvert par

M. Harduin porte que Léonard fut inhumé, non dans l'église, mais dans le cloître. Ainsi tombe la découverte faite par le brillant auteur du *Quarante et unième Fauteuil*.

Melzi annonça, en termes émus, la douloureuse nouvelle à la famille de Léonard. Il lui écrivit cette lettre, qui témoigne d'une belle âme : « Ser Ziuliano et ses très honorables frères. Je pense que vous savez la mort de maître Leonardo votre frère et pour moi comme le meilleur des pères. Il me serait impossible d'exprimer la douleur que j'en ai eue, et, tant que mes membres se tiendront ensemble, j'en garderai une souffrance perpétuelle, et cela à juste titre parce qu'il avait tous les jours pour moi un amour très dévoué et très ardent. Chacun a déploré la perte d'un tel homme, qui n'a plus la possession de la vie. Que le Dieu tout-puissant lui donne le repos éternel. Il est sorti de la vie présente le deuxième jour de mai avec tous les sacrements de la sainte mère l'Église, et bien préparé.

« Comme il avait des Lettres du Roi très chrétien lui permettant de tester et de léguer ce qui lui appartenait à qui il voudrait, et cela sans que « eredes supplicantis sint regnicolæ », sans ces Lettres il ne pouvait faire un testament valable, et tout aurait été perdu, ce qui est ici la coutume, au moins pour ce qu'on possède dans ce pays ; ledit maître Leonardo a fait un testament que je vous aurais envoyé si j'avais eu une personne sûre. J'attends la venue ici d'un mien oncle, qui retournera ensuite à Milan ; je le lui donnerai et ce sera un bon intermédiaire, n'ayant d'ailleurs pas d'autre moyen.

« Quant à ce qui vous concerne dans ce testament, s'il n'y en a pas un autre, ledit maître Leonardo possède à Santa-Maria-Nuova, aux mains du Camerlingue, qui a signé et numéroté les reconnaissances, 400 écus au soleil, lesquels sont à 5 p. 100 ; le 16 octobre prochain, il y aura six années de passées. Il y est aussi question d'un bien à Fiesole, dont il veut que le partage soit fait entre vous. Le testament ne contient rien autre qui vous concerne. « Nec plura », sinon que je vous offre tout ce que je vaux et tout ce que je peux, mettant tout mon zèle et tout mon désir à la disposition de vos volontés, avec la continuité de mes compliments.

« Écrit à Ambroise le premier jour de juin 1519. Faites-moi réponse par les Gondi (?) Tanquam Fratri vestro. Franciscus Meltius. »

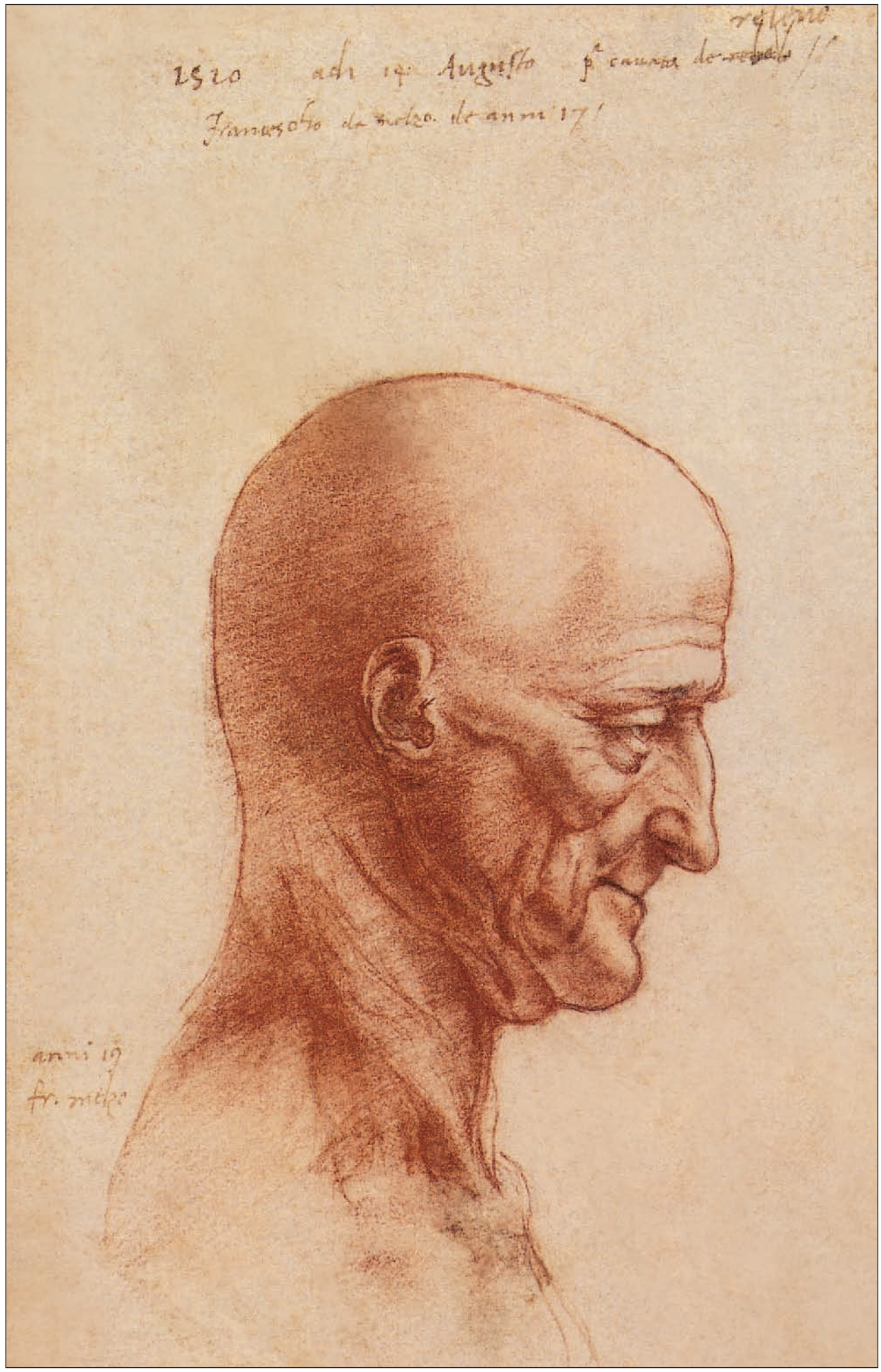
On aurait pu croire que, Léonard mort, la petite colonie italienne qui s'était groupée autour de lui, se serait immédiatement dispersée. Il n'en fut rien. Le fidèle Melzi continua quelque temps encore de résider à Amboise, sans doute pour mettre ordre aux affaires de son maître. Il y eut pour compagnon Battista de Villanis, l'ancien serviteur de Léonard, devenu le sien. Près de quatre mois après la mort de Léonard, le 29 août 1519, Battista, qualifié de « al presente servitore del nobil uomo M. Francesco da Melzo », envoya, d'Amboise, une procuration à Hieronimo Melzi à l'effet de procéder au partage de la vigne dont son maître lui avait laissé la moitié.

Aucun travail critique n'a été entrepris jusqu'ici sur l'iconographie de Léonard : le Dr Rigollot, Arsène Houssaye, Mme Heaton et plus récemment M. Uzielli, à qui nous devons tant de précieuses découvertes, se bornent à dresser une liste d'une dizaine de portraits, sans en discuter l'authenticité.

À défaut d'un portrait dessiné ou peint représentant l'auteur de la *Cène* et de la *Joconde*, les esquisses tracées par les écrivains ses contemporains nous donneraient, à la rigueur, une idée suffisante de cette physionomie radieuse et imposante entre toutes. L'un – Vasari – exalte sa beauté, qu'on ne saurait assez louer (« la bellezza del corpo non lodata mai abastanza ») et son air de splendeur (« lo splendor dell' aria sua, che bellissima era »). L'autre – Lomazzo – nous le montre avec ses cheveux, sa barbe et ses cils démesurément longs, « personnifiant, affirme-t-il, la vraie noblesse de l'étude, comme l'avaient fait autrefois le druide Hermès ou l'antique Prométhée ».

Un troisième – un anonyme – nous apprend qu'il portait, non une de ces simarres alors en usage, mais un mantelet court, de couleur rose, descendant jusqu'aux genoux, et que sa chevelure, bien entretenue, retombait sur ses épaules en longues boucles.

166. *Profil de Salaï*, vers 1510.
Sanguine, 21,7 x 15,3 cm.
Royal Library, Windsor Castle.


1520 adì 14 Augusto
anni 17
fr. mese

Grâce à la précision de ces notes, nous pouvons entrevoir la physionomie du créateur de tant de chefs-d'œuvre. Son caractère moral ne nous est pas moins connu. Figurons-nous un adolescent à la fois séduisant et sérieux, beau diseur, improvisateur célèbre, peut-être même mystificateur, mais non moins empressé, dès qu'il se trouvait seul, à creuser les problèmes les plus ardus. Il ne brillait pas précisément par la modestie : le programme qu'il soumit à Ludovic le More en fait foi. Ne se vantait-il pas de détruire toute place forte, à condition qu'elle ne fût pas bâtie sur le roc ; de fabriquer des chariots couverts à l'aide desquels on pouvait pénétrer dans les rangs de l'ennemi et détruire son artillerie ; de composer des catapultes, des balistes ou d'autres engins dont l'effet serait irrésistible et tout à fait nouveau ! Heureusement une extrême douceur, une bonté exquise tempéraient sa légitime confiance en lui-même : il fit preuve d'une patience angélique vis-à-vis de ses élèves, dont l'un, un mauvais garnement, le mit à de terribles épreuves ; il témoigna sa sollicitude jusqu'aux êtres privés de raison, et achetait des oiseaux pour le seul plaisir de leur rendre la liberté.

Existe-t-il un portrait de Léonard jeune ? Je le croirais volontiers, et cependant, parmi tant d'esquisses, j'en ai cherché en vain une qui partit se rapporter à lui. En attendant que d'autres soient plus heureux, contentons-nous d'étudier les dessins, tracés de la main même du maître, qui nous le montrent dans l'âge mûr et dans la vieillesse.

Le premier en date, une sanguine faisant partie de la bibliothèque de la Reine à Windsor, représente Léonard de profil et en buste. Nous avons devant nous un homme âgé de cinquante ans environ, aux traits réguliers, mais singulièrement froids ; bref, un observateur plutôt qu'un poète. Le front, un peu dégarni, et le nez sont droits ; la moustache est coupée en brosse, ce qui donne à la physionomie quelque chose de dur et de sec ; les cheveux et la barbe sont soigneusement frisés. Ce portrait passe pour être celui que Vasari a signalé comme appartenant à François Melzi, le disciple préféré de Léonard.

De ce portrait de Windsor dérive toute une famille d'effigies en double et triple descendance. Tels sont les tableaux de la collection de Paul Jove, de la galerie des Offices (de profil), la fresque de Vasari au Palais-Vieux de Florence, et peut-être aussi la gravure insérée dans le recueil de biographies publié par ce dernier.

Aucun biographe de Léonard ne s'est occupé ou a seulement fait mention du premier de ces portraits, celui que Paul Jove, le célèbre historien, à qui nous devons une précieuse notice biographique sur le maître, avait fait exécuter pour son musée de Côme, et qu'il avait placé à côté des effigies de Michel-Ange, d'Andrea del Sarto et de Valerio Vicentino. Léonard y était représenté avec sa longue barbe (« con quel suo volto barbato »), par conséquent dans l'âge mûr. Le portrait resta jusqu'à la fin du siècle dernier entre les mains des Giovio, à Côme. Peut-être s'y trouve-t-il aujourd'hui encore. Le litige qui divise la famille ne rend pas la vérification très facile.

Au fond, il importe peu que ce dernier point soit éclairci ou non. Dès à présent, je suis en mesure de faire connaître une reproduction fidèle de l'effigie du « Musæum Jovianum ». Admirons, ici encore, l'incurie des « Léonardistes » ; aucun d'eux n'a même accordé un coup d'œil au portrait de profil exposé à Florence, en plein musée des Offices : une peinture sur toile, d'ailleurs d'une extrême médiocrité. Le doute, cependant,

167. Francesco Melzi,
Profil d'homme à droite.
Sanguine, traces de pierre noire,
20,3 x 12,1 cm.
Pinacoteca Ambrosiana, Milan.

168. Anonyme,
Élève lombard de Léonard,
Vieil Homme assis, vers 1495.
Sanguine, 18 x 13 cm.
Biblioteca Reale, Turin.

n'est pas possible : rien qu'à examiner le format de cette toile, ses caractères extrinsèques, l'inscription qui l'accompagne, il est impossible de ne pas y reconnaître une des nombreuses copies que le peintre florentin Cristofano dell' Altissimo exécuta, à partir de 1552, dans le musée de Paul Jove, pour le compte de Côme Ier de Médicis. Il y a entre toutes ces copies un air de famille qui ne trompe pas.

Mais nous avons mieux encore : le portrait de la collection Jove, tel qu'il nous est connu par la copie du musée des Offices, a servi de base à un autre portrait, qui a, lui aussi, passé inaperçu jusqu'ici : celui qui fait partie de la fresque dans laquelle Vasari a représenté la *Cour de Léon X* (salle de Léon X, au Palais-Vieux de Florence). Léonard s'y montre nu-tête, de profil, tourné à gauche, à côté de son protecteur Julien de Médicis (et non Laurent, comme Vasari l'a imprimé par erreur). Les relations qui unissaient Vasari à Paul Jove expliquent suffisamment les emprunts que le peintre fit aux documents réunis par son ami.

Ces portraits, quoique estompés et alourdis, se rattachent tous au portrait de la bibliothèque de Windsor, qu'ils serviraient à authentiquer, si ce précieux original avait besoin d'une telle attestation.

Le portrait de profil, gravé dans le recueil de Vasari (1568) semble avoir la même origine. Il représente un vieillard à longs cheveux et à longue barbe, coiffé d'une sorte de béret qui laisse à découvert le front et descend sur les oreilles. Le dessinateur s'est efforcé de créer une tête de caractère plutôt que de reproduire une physionomie déterminée.

La gravure de Vasari a servi à son tour de prototype à une médaille du commencement du XVIIe siècle, publiée par Mazzuchelli, mais que personne depuis n'a revue. Au droit, Léonard, de profil, tourné à gauche, avec l'inscription : « Leonardus Vincius Florentinus » ; au revers : « Scribit quam suscitat artem » ; une plume et un pinceau en sautoir ; au-dessus, une couronne.

Cette même gravure de Vasari, si étrange, si infidèle, semble avoir également inspiré l'auteur d'un portrait à l'huile, sur panneau (de profil, tourné à gauche, exactement comme dans la gravure de 1568), portrait qui a passé, en 1855, de la galerie Guiducci, à Florence, dans les mains du peintre et marchand de tableaux Gagliardi, et qui, des mains de celui-ci, est entré dans celles d'un négociant florentin fixé à Londres, Orazo Buggiani.

Mais revenons aux portraits de Léonard par lui-même. Un second portrait, de face, conservé dans la bibliothèque du Roi, à Turin, nous initie aux transformations que l'âge a fait subir à la physionomie de l'illustre vieillard. Ce portrait, postérieur d'une douzaine d'années à celui de la bibliothèque de Windsor, est, comme lui, exécuté à la sanguine : il se distingue par la facture la plus large et la plus libre. Dans l'intervalle, l'âge a produit ses effets, on pourrait dire ses ravages : le front haut et large s'est découvert, des rides profondes s'y sont creusées ; les sourcils se sont contractés, les paupières plissées ; le nez, admirablement modelé, semble être devenu plus aquilin ; la bouche a pris une expression amère et sarcastique ; la barbe et les cheveux, enfin, encore plus longs que dans le portrait de profil, flottent en désordre, presque incultes. Il est évident que l'artiste avait depuis longtemps dit adieu à la coquetterie.

C'est bien ainsi que l'on se plaît à se représenter cette figure énigmatique, ce profond sceptique, revenu de tant d'illusions, et qui se raille de l'ignorance des autres.

Ce qui n'ajoute pas peu de prix au portrait de Turin, c'est qu'il a été manifestement exécuté dans notre pays ; en effet, en le rapprochant du portrait de Windsor, on arrive à la conviction qu'un intervalle d'une douzaine d'années, au moins, les sépare l'un de l'autre. Or, si Léonard avait cinquante ans, au bas mot, lorsqu'il a exécuté le premier, c'est qu'il en avait, pour le moins, soixante-deux ou soixante-quatre lorsqu'il a exécuté le second : à ce moment, il était fixé en France. C'est donc à Amboise, je l'affirme, sans redouter aucune contradiction, qu'a pris naissance l'étonnante sanguine de la bibliothèque de Turin. La main du sexagénaire, la main gauche (la droite était frappée de paralysie), n'avait rien perdu de sa vigueur, j'allais dire de sa dextérité, si je ne craignais de faire un mauvais jeu de mots ; elle a retracé, avec une sûreté impeccable, une inexorable précision, la physionomie du Faust italien. De ce portrait dérive, sans doute

possible, la peinture du musée des Offices, qui a tous les caractères d'une restitution faite de chic longtemps après.

Ou je me fais illusion, ou il faut également reconnaître les traits de Léonard dans une figure d'homme âgé, coiffé d'une sorte de casque conservée à la bibliothèque de Windsor. C'est le même nez aquilin ; ce sont les mêmes cheveux ondulés, retombant sur les épaules, la même expression sarcastique ; seule la barbe paraît plus touffue que dans le portrait de Turin.

L'analogie entre le portrait de la bibliothèque de Turin et un dessin de la bibliothèque de Windsor, représentant un vieillard assis, regardant les vagues, est moins frappante.

Un autre portrait de la bibliothèque de Windsor, un vieillard, vu de profil, et tourné à droite, offre de la ressemblance avec le portrait de Léonard conservé dans la même collection. Le nez toutefois y est plus long et plus régulier, l'expression plus sarcastique. On y remarque une longue barbe ondulée et des cheveux nattés.

M. Charles Ravaisson-Mollien considère, de son côté, comme un portrait du maître un croquis des plus sommaires tracé au folio 136 verso du manuscrit I. C'est une tête de vieillard, au nez crochu, à la longue barbe (la partie supérieure du visage manque), comme jetée à travers le texte. En tout état de cause, il y a là de grandes analogies avec les portraits authentiques de Léonard.

Aux portraits de Léonard par lui-même font suite les portraits peints ou dessinés par ses contemporains.

Le plus célèbre d'entre eux est le portrait à l'huile de la galerie des Offices : c'est un Léonard arrangé, conventionnel, affadi. Cette toile, non seulement ne provient pas de la main du maître, mais ne semble même pas avoir été peinte de son vivant. On lui donne aujourd'hui pour auteur soit Schidone, soit Sisto Baldalocchio, soit encore quelque imitateur du Corrège.

On considère également comme reproduisant les traits de Léonard la figure de vieillard que le plus sympathique parmi les imitateurs du maître, Bernardino Luini, a introduite dans son *Mariage de la Vierge,* peint à fresque dans l'église de Saronno : c'est un personnage à la longue chevelure blanche, à la barbe non moins longue, la tête couverte d'une sorte de béret ; il se montre une fois au premier plan, une autre au fond, debout contre une porte. En tout cas, ce portrait, si c'en est un, est fait de chic, sans la précision qui caractérise une étude d'après nature.

169. Anonyme lombard datant du XVIe siècle, d'après Léonard de Vinci, *Cinq têtes de grotesques,* Plume et encre, 19 x 12,6 cm. Musée du Louvre, Paris.

Essayons de tirer une moralité de cette enquête. Rien qu'à nous attacher aux dates, à l'inflexible chronologie, nous arrivons à une conclusion absolument navrante : cet adolescent splendide, ce poète inspiré, cet Apollon du Belvédère, appelé à éclairer des plus éblouissants rayons les profondes ténèbres de la science, avait vieilli de bonne heure : sa barbe d'or, sa chevelure blonde annelée, qui rirent l'admiration de son siècle, s'étaient nuancées de tons argentins, avant qu'il eût dépassé la cinquantaine. C'est qu'il avait tant travaillé ! Le premier, depuis Aristote, il s'était attaqué à tous les problèmes, sans exception aucune, qui intéressent le monde physique et le monde moral ; il avait passé tant de nuits à agiter toutes les questions, tous les doutes ! Et puis, artiste autant que savant, homme d'imagination, j'allais dire de fantaisie,

autant qu'esprit réfléchi et méthodique, il avait éprouvé des déceptions sans nombre ; ses protecteurs qui le laissaient manquer du nécessaire, lui qui était né pour être grand seigneur ; son ami Ludovic le More, relégué dans l'horrible cachot de Loches ; son autre ami, César Borgia, l'ancien dictateur de l'Italie, confiné, lui aussi, dans une prison ; son concitoyen Soderini, le gonfalonier perpétuel de Florence, qui le talonne et le fait payer en menue monnaie, comme un simple artisan ; le pape Léon X, qui s'indigne de sa lenteur à produire ; un de ses plus chauds protecteurs, Julien de Médicis, le frère de Léon X, qui meurt à la fleur de l'âge, quelques mois à peine après son mariage ! On ne s'explique que trop comment le Vinci devint vieux avant l'âge.

Au fond, celui qui l'a le plus aimé, qui lui a témoigné le plus de sollicitude et prodigué le plus de faveurs, quoique peut-être il ne l'ait qu'imparfaitement compris, ce fut, je le proclame avec orgueil, notre François Ier, grand par le cœur, grand par ses aspirations généreuses, sinon par l'esprit politique ou l'esprit de suite. La sanguine de la bibliothèque de Turin, ce document inappréciable, nous apprend combien il y avait encore de vigueur intellectuelle chez le glorieux vieillard à l'époque où il recevait dans notre pays une hospitalité si large, si véritablement royale.

Michelet, qui a écrit des pages exquises sur Léonard de Vinci, rapporte quelque part que celui-ci n'a pas formé d'élèves. Erreur, triple erreur ! Aucun maître n'a exercé, de près comme de loin, une action plus efficace. Ses ouvrages théoriques étaient certainement rédigés à l'usage de ses disciples, et non pour son usage personnel, car quel besoin avait-il de formuler par écrit les résultats de sa longue expérience !

Vis-à-vis d'un initiateur tel que le Vinci, qui a tant commencé et si peu fini, l'étude de l'œuvre des élèves présente un intérêt particulier, car à chaque instant elle nous offre le développement d'une idée du maître, le reflet, l'écho de ce qui est resté chez lui à l'état d'intention, l'épanouissement de ce qui est resté chez lui à l'état de germe.

Nombreux sont les élèves directement formés par le maître : Salai, Melzi, Boltraffio, Marco d'Oggiono, Giampietrino ; peut-être aussi Francesco Napoletano ; plus nombreux encore ceux qui se sont inspirés de lui avec plus ou moins d'esprit de suite : Ambrogio de Predi et Bernardino dei Conti, Andrea Solario, Cesare da Sesto, le miniaturiste Fra Antonio da Monza, et surtout le Sodoma et Bernardino Luini.

Melzi, le benjamin du glorieux vieillard, est déjà connu du lecteur : Non moins cher lui était Salai. Mais écoutons Vasari : « Léonard de Vinci prit pour élève, à Milan, Salai. Milanais, remarquable par sa grâce et sa beauté, avec de beaux cheveux frisés et bouclés, que Léonard aimait beaucoup, et il lui enseigna beaucoup de parties de son art ; plusieurs ouvrages qu'à Milan on attribue à Salai furent retouchés par Léonard. » Voilà, si je ne me trompe, à peu près tout ce que l'on sait de la biographie du jeune Salai ou Salaino.

Il y a quelque temps, en parcourant un recueil de documents sur l'histoire de Hongrie, je fus frappé d'y rencontrer le nom, très rare, de Salai, avec le même prénom et avec la qualification vraiment surprenante de Hongrois et d'arbalétrier : « Andrea Salai Ungero balistrero ». Ce personnage se trouvait en 1481 à Brindisi, au service de la maison de Naples. Il s'agit, selon toute vraisemblance, du père de l'élève de Léonard, car si Salai eût déjà servi en 1481, il eût été, ou peu s'en faut, le contemporain de Léonard, tandis qu'il fut au contraire comme son fils adoptif. L'on m'objectera qu'il est rare que le fils porte le même prénom que le père. D'accord ; d'ordinaire on lui donne le prénom du grand-père. Cependant les exceptions ne manquent pas. Dans la famille de Vespasiano dei Bisticci, Filippo, le frère du célèbre libraire et biographe, portait le même prénom que son père.

Andrea Salai (diminutif de Salaino) fait son apparition en 1495. Il remplissait auprès de Léonard l'office de « garzone », presque de serviteur (à cette époque, l'intimité qui régnait entre les maîtres et les serviteurs donnait à la domesticité un caractère de dignité qu'elle a bien perdu depuis). Son maître lui passait avec une extrême indulgence des fantaisies passablement ruineuses : en 1497, il lui fit faire un manteau (« una cappa ») qui ne coûta pas moins de 25 à 30 livres ; il y entrait quatre brasses de drap d'argent, du velours vert pour

170. Francesco Melzi, d'après les dessins de Léonard de Vinci, *Études de portraits grotesques* (projet original, 1492). Sanguine, 19,5 x 14,5 cm. Royal Library, Windsor Castle.

les parements, des rubans, que sais-je encore ! La mention du paiement est suivie d'une note assez fâcheuse par la lumière qu'elle jette sur le caractère de Salai : « Salai rubò 4 soldi » (Salai a volé quatre sous). En 1503, le bon Léonard donna à son favori 2 ducats d'or ; (une centaine de francs) pour se faire faire une paire de souliers ornés d'une garniture rose. Il s'intéressait également à la famille de son favori : en 1508, il lui prêta 13 écus pour compléter la dot de sa sœur.

Au mois de janvier 1505, Salai manifesta un vif désir de faire « qualche cosa galante » pour la marquise Isabelle d'Este, mais son offre ne semble pas avoir été agréée. Il n'en est pas moins surprenant de voir les correspondants florentins de la marquise choisir l'élève de Léonard pour apprécier, voire corriger le tableau du Pérugin, qui devait aller orner le palais de Mantoue, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, aujourd'hui au Louvre. Lorsque Léonard se rendit à Rome, en 1514, Salai fut du voyage. Mais il refusa de suivre son maître en France, préférant s'installer dans la maison qu'il se fit bâtir sur la « vigne » que celui-ci possédait aux portes de Milan. Léonard, comme on l'a vu, lui légua la moitié de ce terrain. On ignore les vicissitudes ultérieures, ainsi que la date de la mort de l'élève favori de Léonard.

Aucun tableau signalé de Salai n'a surgi jusqu'ici. On lui attribue seulement une série d'imitations plus ou moins libres des œuvres de son maître : la *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, de la galerie des Offices, le *Saint Jean* de la bibliothèque Ambrosienne. La *Sainte Famille*, placée sous son nom au musée de Brera, se distingue par un coloris excessivement intense, presque opaque, et par une caractéristique excessivement faible (têtes vides, etc.), par l'absence de tout souffle. La Vierge a le type léonardesque très accentué et les fleurs, qui ornent le premier plan, sont très poussées.

L'on ne connaît aucune œuvre authentique de Pietro Ricci ou Giovanni Pedrini ou Giampietrino. M. Morelli lui a attribué une série de tableaux de sainteté, d'une tonalité un peu froide, où domine un jaune oranger très nourri, entre autres une *Madone* de la galerie Borghèse, à Rome. On lui fait principalement honneur, à la galerie Borromée à Milan, d'une *Abondance,* et au musée Poldi-Pezzoli, dans la même ville, d'une copie libre de *la Vierge et de l'Enfant Jésus avec l'agneau*, d'après la *Sainte Anne* de Léonard.

Son nom a été mis en avant par M. Somoff pour un *Ange* faisant partie du musée de l'Ermitage. Il serait téméraire de porter un jugement sur cet artiste, d'après des données aussi incertaines.

Si tout est ténèbres dans l'œuvre de Melzi, de Salai et de Giampietrino, avec Giovanni Antonio Boltrafflio (mort en 1516, à l'âge de quarante-huit ans), qui appartenait, comme Melzi, à une famille milanaise distinguée, nous avons, du moins, devant nous une réalité historique ; ce maître, passablement lourd et empêtré encore dans son grand tableau du Louvre, la *Madone de la Maison Casio*, daté de 1500, atteint, sous l'influence de Léonard, une rare distinction dans sa *Madone avec l'Enfant*, de la galerie Poldi-Pezzoli, ainsi que dans sa *Sainte Famille*, du Séminaire de Venise.

Marco d'Oggiono, qui se fit une spécialité de copier la *Cène* de son maître, est un artiste laborieux, sans vivacité de l'esprit, sans pureté dans le dessin. L'intensité de coloris tient lieu chez lui de chaleur. Le plus sympathique de ses tableaux – les *Archanges vainqueurs de Satan*, au musée de Brera – montre l'insuffisance des élèves directs de Léonard, toutes les fois qu'il s'agit de représenter un drame : ils sont incapables de sortir de l'idylle ! Le maître, cependant, avait montré, dans la *Cène* et la *Bataille d'Anghiari*, avec quelle indépendance et quelle force il savait rendre les sentiments de l'âme ou l'effort physique.

Cesare da Sesto est, lui aussi, un imitateur intermittent de Léonard. Il oscille entre lui et Raphaël, alors toutefois que, comme dans sa *Madone* du musée de Brera, d'un coloris clair et brillant, il ne fait pas une fugue du côté de Peruzzi ou du Corrège. L'imitation de Léonard est flagrante dans les chevaux d'une de ses études pour l'*Adoration des Mages*, conservée à l'Académie de Venise (11).

Les deux plus brillants disciples du chef de l'École milanaise, Antonio Bazzi, surnommé le Sodoma, et Bernardino Luini, n'eurent peut-être jamais le bonheur de recevoir ses conseils. Je ne définirai pas ici à nouveau l'éclatant talent de ces deux incomparables artistes, pas plus que celui de leur successeur

Gaudenzio Ferrari : le lecteur me permettera de le renvoyer au troisième volume de l'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, où j'ai essayé de les faire connaître, de les faire aimer et admirer. Constatons seulement que l'amour, disons mieux, la minutie avec laquelle Léonard traitait jusqu'au moindre de ses ouvrages, n'est le fait ni de Luini, ni du Sodoma. Tous deux ont une tendance à généraliser, avant de s'être livrés à ces investigations infinies, tenant de la science presque autant que de l'art. C'est qu'ils n'appartiennent plus au XVe siècle ; c'est que, grâce à l'effort de leur glorieux initiateur, ils peuvent user librement des formules si laborieusement conquises par lui.

Tous deux sont d'ailleurs des génies littéraires, capables de développer brillamment un thème donné, plutôt qu'enclins à s'acharner sur la solution de quelque problème technique : le rendu d'un effet de lumière, la fixation d'une physionomie ou d'un objet caractéristique ; en un mot, ce sont des poètes pour le moins autant que des peintres.

Dans leur œuvre, le portrait ne tient qu'une place secondaire ; ils ne conçoivent l'individu que comme acteur dans leurs habiles et éloquentes mises en scène. Nulle trace de la curiosité ardente et infinie de leur maître.

Les Ombriens, de leur côté, subirent parfois la fascination de celui qui incarnait au suprême degré la suavité : dans la *Sainte Famille* de Matellica (1512), Eusebio di San Gorgio s'efforça d'imiter le coloris léonardesque.

L'École vénitienne, malgré tant d'affinités apparentes, n'aurait-elle ressenti à aucun degré l'influence du Vinci ? On a affirmé qu'il était impossible de découvrir, soit dans les ouvrages de Giorgione, soit dans ceux de Lorenzo Lotto, que l'on a parfois donné pour élève au chef de l'École milanaise, la moindre trace d'un enseignement léonardesque. En ce qui concerne Giorgione, du moins, j'ai montré qu'il était bien plus familiarisé qu'on ne l'aurait cru avec les œuvres et les tendances du Vinci. Le *Denier de Saint-Pierre* de Titien, lui aussi, a paru à quelques critiques modernes refléter les préoccupations qui éclatent dans la *Cène* du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces.

Le royaume de Naples, à son tour, entre en scène avec Francesco Napoletano et Girolamo Aliprandi. Le premier est représenté au musée de Brera par une *Vierge assise tenant l'Enfant*, d'un coloris brun, dans le genre de Boltraffio. l'Enfant a les yeux bouffis, la Vierge l'expression indécise ; son type rappelle quelque peu le dessin de Léonard, du musée des Offices, avec son menton haut ; il rappelle également la *Vierge Litta*. Francesco Napoletano semble s'être fixé, dans les premières années du XVIe siècle en Espagne, et ne plus avoir quitté ce pays. La cathédrale de Valence possède une suite de *Scènes de la vie de la Vierge* (1506), d'un caractère léonardesque très prononcé.

Quant à Girolamo Aliprandi (1470-1524), il s'inspira du Vinci avec une telle ardeur, pour sa *Présentation au Temple*, du dôme de Messine, que cette peinture a longtemps été attribuée à son maître.

Léonard a compté des élèves jusqu'en Espagne. On range parmi eux Pablo de Aregio, qui peignit, avec Francesco Napoletano déjà nommé, les portes du maître-autel de la cathédrale de Valence.

On voit dans combien de directions s'est propagée l'influence de Léonard, même en ne tenant compte ni du Corrège, ni de ses élèves ou imitateurs directs – Salai, Boltraffio, Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto, Andrea Solario, Melzi, Bernardino Luini et Bernardino Lanini, le Sodoma, Gaudenzio Ferrari. Rubens et surtout Rembrandt l'ont plus d'une fois mis à contribution. Voyez plutôt la copie de la *Sainte Cène* exécutée par ce dernier. De nos jours même, sa mystérieuse fascination n'a rien perdu de sa force : qui n'a admiré, à nos derniers Salons, les poétiques figures dans lesquelles M. Lévy-Dhurmer a fait revivre les types préférés du grand Florentin !

La mythologie nous apprend qu'une goutte de lait répandue par Junon donna naissance à la Voie lactée. Ainsi, un regard du grand Léonard a suffi pour peupler de chefs-d'œuvre l'Italie et le reste de l'Europe. Partout la graine semée par ce grand charmeur a porté une éblouissante moisson.

171. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Mort de Léonard de Vinci*, 1818.
Huile sur toile, 40 x 50,5 cm.
Musée du Petit Palais, Paris.

Biographie

1452
Léonard est né le 15 avril dans la petite ville toscane d'Anchiano, près de Vinci, dans la région florentine. Il est le fils illégitime d'un riche notaire, Ser Piero, et d'une paysanne, Caterina. Son père le prit en charge après sa naissance, tandis que Caterina le quittait pour en épouser un autre. Les deux parents de Léonard, tous deux remariés, lui donnèrent dix-sept demi-frères et sœurs.

1457
Léonard s'installe à Vinci avec son père. Ce dernier épouse Alberia Amadori.

1460
Le jeune homme suit son père à Florence.

1469
À l'âge de 15 ans, il entre en apprentissage dans l'atelier réputé d'Andrea del Verrochio à Florence. Là, il est associé à la mise en œuvre de retable et de grands panneaux peints, ainsi qu'à la réalisation de sculptures en bronze et en marbre. Il dessina un ange pour une des peintures de Verrochio, qui impressionna tellement son maître que celui-ci fit vœu d'arrêter de peindre. Léonard reste dans cet atelier jusqu'en 1477.

1472
Entrée dans la guilde des peintres.

1473
Léonard exécute la première de ses œuvres célèbres, *La Valle dell'Arno*.

1478
Le peintre reçoit la commande d'une peinture de retable pour le Palazzo Vecchio, ce projet n'aboutira jamais.

1492
Léonard quitte Florence pour Milan. Il parvient à entrer au service du duc Ludovic Sforza, en lui vantant, au cours d'une lettre, son aptitude à construire ponts, canons et navires, à concevoir des catapultes et des machines de guerre. C'est en fait parce qu'il se prétendait être un musicien hors pair qu'on lui confia le poste qu'il convoitait. Il fut pendant dix-huit ans artiste de la cour milanaise. Il exécute de nombreux portraits et conçoit les décors des fêtes du palais. Sa fascination pour les mécanismes complexes s'intensifie, et pour réaliser ses projets d'ingénierie, il étudie longuement les différentes physiques, la biologie et les mathématiques. Cependant, peu nombreux sont les projets que Léonard aient menés à terme.

1483
Exécution de la *Vierge aux rochers*. L'artiste dessine des armes élaborées, dont un tank et des véhicules de guerre, des sous-marins et autres engins de combat.

1492
Projet d'une machine volante.

1495
Commencement de La *Cène*, dans le réfectoire de Santa Maria delle Grazie. L'œuvre est achevée en 1498.

1496
Léonard rencontre le mathématicien Luca Pacioli, avec qui il étudie les traités d'Euclide.

1499
La prise de Milan par les Français accule Léonard à quitter la ville. Il se rend successivement à Mantoue, puis à Venise, et enfin à Friuli pour trouver du travail.

1500
Retour à Florence.

1502
Léonard commence à travailler comme ingénieur militaire pour Cesare Borgia, duc de Romagne, fils du pape Alexandre VI et général en chef de son armée. Il supervise les chantiers des forteresses élevées sur les territoires pontificaux, dans le centre de l'Italie.

1503
Il fait partie de la commission chargée de trouver un lieu digne de recevoir la statue du *David* de Michel-Ange. Ses qualités d'ingénieur sont fortement sollicitées durant le guerre contre Pise. L'artiste dessine des esquisses pour La *Bataille d'Anghiari*.

1504
Son père meurt le 9 juillet. La part d'héritage, qui lui revient, lui est soutirée par ses frères et sœurs peu scrupuleux. La mort de son oncle peu après ravive les disputes d'héritage ; cependant, Léonard en sort cette fois-ci favorisé, recevant la fortune et les terres de son oncle. C'est au cours de cette période qu'il commence à peindre *Mona Lisa*.

1506
Retour à Milan, sur les injonctions du gouverneur français, Charles d'Amboise. Là, il se passionne pour l'étude des éléments : l'eau, la terre et le feu.

1507
Léonard est nommé peintre de la cour de Louis XII de France.

1514
L'artiste retourne à Rome, où il entre sous le patronage du pape Léon X. Il se penche longuement sur les découvertes scientifiques. Sa fascination pour l'étude anatomique et physiologique est néanmoins freinée par le pape, qui n'accepte pas que le chercheur dissèque des corps humains pour approfondir ses recherches.

1516
Le mécène de Léonard, Julien de Médicis, meurt le 4 mars. L'artiste est alors invité en France pour entrer au service de Francois Ier, comme Premier Peintre, Ingénieur et Architecte du roi. Il construit un lion mécanique à l'occasion de son couronnement. Ce nouveau mécène est extrêmement généreux, et Léonard passe les dernières années de sa vie dans les luxueux appartements d'un manoir, situé non loin du château royal d'Amboise.

1518
L'artiste dessine les plans d'un palais à Romorantin.

1519
Léonard de Vinci meurt le 2 mai à Cloux, et est enterré dans l'église de Saint-Valentine à Amboise. Il lègue l'ensemble de ses manuscrits, dessins et outils à son élève favori, Francesco Melzi. Toutes les peintures de son atelier, dont *Mona Lisa*, sont destinées à Salai, un autre élève. On dit que le roi Francois Ier serait resté longuement auprès de la dépouille de Léonard, tenant sa tête entre ses mains.

Notes

Léonard de Vinci et l'Antiquité

[1] « L'imitatione delle cose antiche è piu laudabile che quella delle moderne. »

[2] Cette légende sur le léopard constitue évidemment une réminiscence de ce *Bestiaire* du moyen âge copié par Léonard.

L'Artiste, le penseur et le savant

[3] « Si Pétrarque aima si passionnément le laurier, c'est parce qu'il est bon parmi (?) les saucisses et la grive ; quant à moi je ne puis pas tirer parti de leurs folies. » (Richter, t. II, p. 377.)

[4] Voir *les Grands Écrivains de la France. J. de la Fontaine*, éd. Regnier, t. II, p. 251. « Toujours furetant, s'accommodant de tout, mais friand de bons morceaux, un Rat aperçut une Huître, épanouie dans sa maison entr'ouverte ; il effleure de ses dents la frange humide de cette chair trompeuse ; aussitôt les écailles avec bruit se resserrent : le Rat est pris, il n'échappera plus de ce piège, de ce tombeau, où il est venu de lui-même chercher la mort. »
Voici maintenant la version de Léonard : L'Huître, ayant été déposée avec d'autres poissons dans la maison du pêcheur, près de la mer, pria le Rat de la porter jusqu'à la mer. Le Rat, désirant la manger, lui dit de s'ouvrir ; mais lorsqu'il la mordit, elle emprisonna sa tête et se ferma ; le Chat vint qui tua le Rat. (Richter, t. II, p. 325.)

[5] Les règlements des corporations d'artistes défendaient sévèrement de travailler les dimanches et fêtes. Chez certaines de ces corporations, le nombre des jours fériés dépassait la centaine. Il ne serait pas impossible que Léonard eût eu maille à partir avec l'une ou l'autre d'entre elles.

[6] En voici un exemple fourni par lui-même lors d'une excursion à Fiesole : « Quand l'oiseau a les ailes déployées et la queue resserrée et qu'il veut s'élever, alors il ouvre (?) fortement les ailes et en tournant il resserre le vent sous ses ailes, lequel vent l'environnant le poussera fort et le fera aller vite, comme l'a fait le « cortone » (oiseau de proie) que j'ai vu allant à Fiesole sur l'endroit appelé di Barbiga, en 1505 (1506. n. s.) le 14 mars. »

La Chute de Ludovic Le More et ses conséquences

[7] La lettre de Pietro da Nuvolaria à Isabelle de Mantoue (4 avril 1501) porte bien que Léonard était dès lors au service du roi de France et qu'il travaillait à un petit tableau destiné à Florimond Robertet, favori du prince ; mais ce lien était assurément fort lâche. Deux ans plus tard encore, Léonard se vantait de pouvoir chercher fortune ailleurs, sans encourir la disgrâce de son protecteur (lettre de Nuvolaria, du 14 avril 1503). Et de fait, dans l'intervalle, il avait accepté la commande de la *Sainte-Anne* et s'était attaché à la fortune de César Borgia. Enfin, de 1503 à 1506, il avait contracté vis-à-vis du gouvernement florentin des engagements qui le retinrent plusieurs années de suite dans sa ville natale.

[8] Le moyen âge représentait parfois la Vierge assise sur les genoux de sa mère, sous forme d'enfant, à côté du Christ. (Lübke, *Geschichte der italienischen Malerei*, t. II, p. 70.) — Michel-Ange aussi a assis la Vierge sur les genoux de sainte Anne. (Université d'Oxford ; Robinson, n° 22, et musée du Louvre), de même Girolamo dai Libri, à la National Gallery.

Retour à Milan

[9] Léonard, d'après Vasari, avait imaginé, pour dessiner le carton, une machine très ingénieuse, qui s'élevait lorsqu'on la resserrait, et s'abaissait lorsqu'on l'élargissait.

[10] Cook, *Burlington Fine Arts Club. Catalogue of Pictures by Masters of the Milanese and allied Schools of Lombardy* ; Londres, 1898, p. XV. — Une *Léda* faisait partie de la collection de la Malmaison, entrée par la suite dans celle du roi de Hollande, avec laquelle elle fut vendue en 1850. (L'on affirme qu'elle se trouve aujourd'hui à Neuwied, où elle serait allée échouer après avoir figuré quelque temps à Cassel.) On y voit la mère de Castor et de Pollux, un genou en terre, soulevant avec amour l'un des deux jumeaux qui viennent de naître. L'hypercritique baron de Rumohr parle avec enthousiasme de ce tableau, dans lequel il reconnaît une *Charité*. M. Morelli, par contre, y voit un ouvrage flamand. Pour moi, je suis fixé : du moment où la mère de Castor et de Pollux est à genoux, elle n'a rien à voir avec la *Léda* de Léonard.

Les Derniers Jours de Léonard de Vinci au service de François Ier et sa grande influence

[11] Morelli, *Die Galerien zu München und Dresden*.
Parmi les plus fervents imitateurs milanais de Léonard, citons encore le peintre et littérateur Giovanni Paolo Lomazzo (né à milan en 1538, mort vers 1600). Lomazzo réunit un grand nombre d'ouvrages, peintures, dessins ou manuscrits du fondateur de l'École milanaise et s'en inspira avec ardeur. Mais, ayant perdu la vue jeune encore, il se consacra à la rédaction d'ouvrages moitié historiques, moitié théoriques., dans lesquels on trouve de précieux détails sur la biographie du maître.

Liste des artistes

B

Bacchiacca, 1494-1557 181
Boltraffio, 1466-1516 228, 229
Botticelli, 1445-1510 9, 42-43

C

Carpaccio, vers 1465-vers 1525 27, 28-29
Clouet, 1485-1541 222
Credi (di), vers 1458-1537 231

D

Disciple de Léonard de Vinci 124, 241

F

Figino, 1548/51-1608 237
Fiorentino, 1494-1540 182-183

G

Giampietrino, actif de 1520 à 1540 179
Giorgione, 1477-1510 20

I

Ingres, 1780-1867 248-249

L

Léonard de Vinci, 1452-1519 4, 6, 8, 13, 18-19, 24, 25, 33-41, 44, 52, 54-63, 65, 68-72, 75, 76, 79, 80, 82-83, 85, 86-87, 88, 90-91, 92-93, 95-99, 101, 102, 105, 106, 109-117, 121-123, 126-128, 133-136, 138-141, 144-145, 160-161, 163, 166, 169-171, 174-176, 192, 194-196, 201, 206-207, 211-214, 216-217, 224-225, 238
Lippi (Fra Filippo), vers 1406-1469 118

M

Mantegna, 1431-1506 156, 202, 205
Melzi, 1493-1570 240, 244
Michel-Ange, 1475-1564 130, 155, 208, 209

P

Pérugin, 1450-1523 203
Peruzzi, 1481-1536 219

R

Raphaël, 1483-1520 10, 30, 45, 53, 111, 148, 149, 150, 151, 162, 173, 186-187, 220
Romano, 1499-1546 197
Robbia (della), 1435-1525 50, 186-187

S

Sangallo (da), vers 1483-1546 152-153
Sarto (del), 1486-1530 7, 46, 180
Solario, vers 1465-1524 119, 226

T

Taccola, vers 1382-1458 66
Tintoret, 1518-1594 189
Titien, 1490-1576 165, 198-199

U

Uccello, 1397-1475 23, 158-159

X

Xanto Avelli, 1525-1545 184

Liste des illustrations

A

Allégorie au miroir 44
Allégorie de la fidélité du Lézard 39
Allégorie de la Fortune 36
Allégorie de la Joie, de la Peine et de l'Envie 41
Allégorie de l'État de Milan 38
Allégorie du loup et de l'aigle 34-35
L'Âne et le bœuf 75
L'Ange incarné 224
Apollo Sauroktonos, copie romaine d'après l'œuvre originale grecque de **Praxitèle** 16
Appareil volant à ailes partiellement fixes 85

B

Bacchus 201
Barrage, **Baldassarre Peruzzi** 219
La Bataille d'Anghiari, **Anonyme, copie d'après Léonard de Vinci** 146-147
La Bataille de Cascina, **Antonio da Sangallo, d'après Michel-Ange** 152-153
La Bataille de Pérouse, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 148
La Bataille de San Romano, **Paolo Uccello** 158-159
Batterie de quatre pièces d'artillerie projetant des pierres dans la cour d'un fort 92-93
Buste de jeune femme, **disciple de Léonard de Vinci** 124
Buste de jeune homme, **Giovanni Antonio Boltraffio** 229

C

La Calomnie, **Sandro Botticelli** 42-43
Camée avec Léda et le cygne, **Anonyme** 190-191
Cavalcade 140
La Charité, **Andrea del Sarto** 46
Cinq Têtes de grotesques, **Anonyme lombard, d'après Léonard de Vinci** 243
Combat de cavalerie, composition pour la Bataille d'Anghiari 133
Combat d'un cavalier et d'un griffon 144
Conversion de Saint Paul (détail), **Michel-Ange** 155

D

David, **Michel-Ange** 208
De Machinis, **Taccola** 66
Dessin d'après un relief de Trajan sur l'Arc de Constantin, **Anonyme** 154
Deux Allégories de l'Envie 40
Deux Études de nus, **Sandro Botticelli** 9
Deux Nus masculins, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 10
Le Dieu de la mer, Neptune, conduisant son quadrige de chevaux marins 169
Différents Types de chaînes 65
Discobole, copie d'après l'œuvre originale grecque de **Myron** 12
Dispositif de levage d'une poutre 63
Doryphore, copie romaine, d'après l'œuvre originale grecque de **Polyclète** 8
Double Grue tournante, **d'après un projet de Léonard de Vinci** 98-99
Draperie pour une figure assise 117

E

Étoile de Bethléem 68
Étude d'anémones en fleur 70-71
Étude de boucliers et explosion de bombe 102
Étude de cavaliers chargeant et de fantassins 138-139
Étude de drapé pour la Vierge 112
Étude de drapé pour la Vierge 113
Étude de drapé pour le bras de la Vierge 114-115
Étude de drapé pour une figure agenouillée 116
Étude de fleurs herbacées 69
Étude de mains croisées 161
Étude de mûriers 72
Étude de nu 207
Étude de nu d'un homme vu de face 6
Étude de nu pour un saint Sébastien 206
Étude de torse 13
Étude de vis aérienne 88
Étude d'eaux 214
Étude des membres antérieurs du cheval 145
Étude des proportions d'une tête de chien 76
Étude d'un ours 79
Étude d'un soldat portant une lance 134
Étude pour Hercule et le lion de Némée 4
Étude pour La Bataille d'Anghiari 135
Étude pour La Bataille d'Anghiari 136
Étude pour la lutte avec le dragon 24
Étude pour la lutte avec le dragon 25
Étude pour La Madone au chat 195
Étude pour la statue de David, **Michel-Ange** 209
Étude pour la tête de la Vierge 106
Étude pour la Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste 110
Étude pour la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne 111
Étude pour la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne 126
Étude pour Léda à genoux 174
Étude pour Léda à genoux 175
Étude pour Léda et le Cygne, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 173
Étude pour l'Enfant Jésus 109
Étude pour sainte Anne 123
Étude pour un moulin à eau 211
Étude pour une Madone au chat 192
Étude pour une Madone au chat 196
Études de portraits grotesques, **Francesco Melzi, d'après les dessins de Léonard de Vinci** 244
Étude de tête pour Léda 170
Étude de tête pour Léda 171
Études hydrotechniques 213
Études pour la Vierge à l'Enfant jouant avec un chat 194
Études pour une machine volante propulsée à l'aide d'un mécanisme actionné par les pieds et les mains 80
Études sur la transmission des forces et sur le levage d'une poutre 62
Excavatrice géante 54
Explosions 105

F

Femme en buste, de trois quarts vers la gauche, les bras croisés, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 162
Feuille d'études, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 45
Flora, **Vecellio Tiziano dit Titien** 165
François Ier, roi de France, **Jean Clouet** 222
Frise d'Amazonomachie (ou combat d'Amazones), dalle 1022, de **Thimotheos** 18-19

G / H

La Grande Arbalète 96-97
Guerrier à cheval avec un bouclier, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 150
Hercule Farnèse, copie d'après l'œuvre originale grecque 11
Homme près d'un feu et commentaires poétiques 33

L

Laocoon, copie d'après un bronze fondu à **Pergame** 15
Léda et le Cygne, **Anonyme d'après Léonard de Vinci** 177
Léda et le Cygne, **Attribué a Andrea del Sarto** 180
Léda et le Cygne, **Attribué à Rosso Fiorentino** 182-183
Léda et le Cygne, **Bacchiacca** 181
Léda et le Cygne, **Francesco Xanto Avelli** 184
Léda et le Cygne, **Girolamo ou Luca della Robbia** 186-187
Léda et le Cygne, **Jacopo Robusti dit Le Tintoret** 189
Léda et le Cygne, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 173
Léda et ses enfants, **Giampietrino, d'après un projet de Léonard de Vinci** 179
Léda, **Anonyme** 172
Léon X, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 220
Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo dite Mona Lisa ou La Joconde 163
Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo dite Mona Lisa ou La Joconde (détail) 160
La Lutte pour l'étendard, **Anonyme italien retouché par Rubens, d'après un projet de Léonard de Vinci** 142-143
Lutte pour l'étendard sur le pont et deux fantassins 141

M

Machine à corder 58-59
Machine de guerre avec seize arbalètes 95
Madone à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et deux anges, **Anonyme, Peintre toscan** 49
Madone à l'Enfant avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste, **Anonyme léonardesque** 120
Madone à l'Enfant, **Anonyme** 50
La Madone au chat, **Giulo Romano** 197
La Madone au coussin vert, **Andrea di Bartolo dite Andrea Solario** 119
Madone au fuseau, **Atelier de Léonard, d'après un projet de Léonard de Vinci** 128
La Madone des tailleurs de pierre, **Andrea della Robbia** 50
Maquette de l'homme volant, **d'après un projet de Léonard de Vinci** 86-87
Maquette de vis aérienne, **d'après un projet de Léonard de Vinci** 90-91
Mécanisme de transformation du mouvement alternatif en mouvement continu 55
Mécanisme de transformation du mouvement alternatif en mouvement continu, **d'après un projet de Léonard de Vinci** 56-57
Mécanismes hydrotechniques et autres études 212
Modèle d'automobile d'après un croquis de 1493 61
Modèle de bicyclette d'après un dessin de 1493 61
Modèle de machine à ailes battantes, **d'après un projet de Léonard de Vinci** 82-83
Modèle de pont tournant d'après un dessin de 1490 60
Modèle d'odomètre d'après un dessin de 1480 61
La Mort de Léonard de Vinci, **Jean-Auguste-Dominique Ingres** 248-249

P

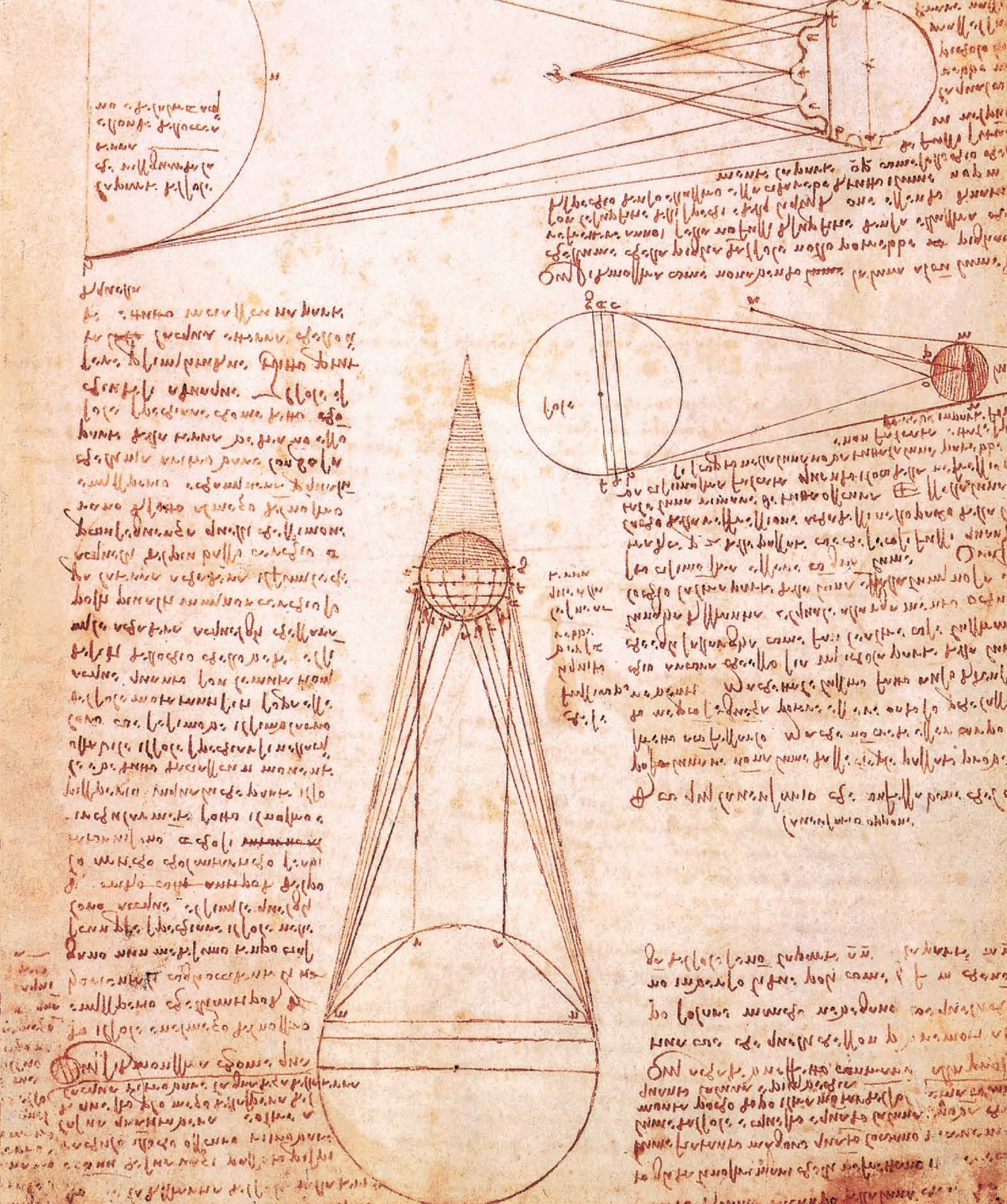
Photographie aérienne du château de Chambord 232-233
Photographie de la chambre de Léonard de Vinci au Clos-Lucé 234
Photographie du Clos-Lucé 235
Porte-drapeau, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 151
Portrait de jeune femme dit la Dame à la Licorne, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 53
Portrait de jeune femme, Ginevra Benci 166
Portrait de Léonard de Vinci, **Attribué à Giovanni Ambrogio Figino** 237
Profil de Salai 238
Profil d'homme à droite, **Francesco Melzi** 240
Projet d'un canal d'évacuation près de S. Cristofano à Milan 216-217

R / S

Représentation allégorique de diverses figures féminines 37
Saint Georges combattant le dragon, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 30
Saint Georges et le dragon, **Paolo Uccello** 23
Saint Georges tuant le dragon, **Vittore Carpaccio** 27
Saint Georges tuant le dragon, **Vittore Carpaccio** 28-29
Saint Jean-Baptiste 225
Saint Jean-Baptiste, **Lorenzo di Credi** 231
Saint Sébastien, **Andrea Mantegna** 202
Saint Sébastien, **Andrea Mantegna** 205
Saint Sébastien, **Pietro di Cristoforo Vannucci, dit Pérugin** 203
Sainte Anne, la Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste enfant 121
Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant 122
La Sainte Famille à l'agneau, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 129
Scène de bataille, **Raffaello Sanzio dit Raphaël** 149

T

Tambour militaire mécanique 101
Tête de femme, **Anonyme léonardesque** 125
Tête de jeune homme, **Giovanni Antonio Boltraffio** 228
Tête de saint Jean-Baptiste, **Andrea Solario** 226
Tondo Doni, **Michel-Ange** 130
Triomphe de César, I : Les Porteurs d'étendard, **Andrea Mantegna** 156
Les Trois Philosophes, **Giorgione** 20

U / V

Un Porteur d'eau, **Andrea del Sarto, d'après Pollaiuolo** 7
Vieil Homme assis, **Anonyme, Elève lombard de Léonard de Vinci** 241
La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne et un agneau dans le paysage 127
La Vierge à l'Enfant avec Sainte Catherine et un berger, dit la Vierge au lapin, **Vecellio Tiziano dit Titian** 198-199
Vierge à la Licorne 52
Vierge avec deux anges, **Fra Filippo Lippi** 118